SEBASTIEN MERCIERS DRAMATURGISCHE IDEEN IM „STURM UND DRANG“

INAUGURALDISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

AN DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

JON SAN-GIORGIU

AUS BOTOSCHANI (RUMÄNIEN)

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

BASEL

BUCHDRUCKEREI Z. HIRZEN A.-G.

1921.

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. Fr. Zinkernagel und Dr. E. Tappolet.

Basel, den 20. Dezember 1920.

Hans Hecht
Dekan.

Herrn

ALEXANDER CUSIN

in inniger Freundschaft

gewidmet.

Inhaltsverzeichnis.

Literaturverzeichnis 5
Vorrede 8
Teil I: Merciers Dramaturgie 9
Teil II: Einleitung 32
Kap. I. H. L. Wagners Mercierübersetzung 46
Kap. II. Lenz als Dramaturg 60
Kap. III. Maximilian Klinger und Mercier 80
Schlussbetrachtung 85

Literaturverzeichnis.

Louis Sebastien Mercier. Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique. Amsterdam 1773.

— Tableau de Paris (nouvelle édition). Amsterdam 1782.

— L'An deux mille quatre cent-quarante. — Rêve s'il en fut jamais. Londres 1772.

— Jenneval ou le Barnevelt François, drame. Paris 1770.

— La brouette du Vinaigrier, drame, nouv. édition 1784.

— L'indigent, drame. Paris 1776.

— Olinde et Sophronie, drame héroïque. Paris 1771.

— Drames 1770—1782. Paris, 6 volumes. Amsterdam 1778—1784.

— Satyres contre Racine et Boileau, 1808.

— Eloges et discours philosophiques. Amsterdam 1776.

— Fragments de politique et d'histoire. 3 vol. Paris 1792.

— Mon Bonnet de Nuit. Neuchâtel 1784.

— De J. J. Rousseau. Paris 1791.

L. Beclard. Louis Sebastien Mercier. Paris-Champion 1903.

Charles Monselet. Les Oubliés et les Dédaignés. Paris-Charpentier 1876.

Alfred Michiels. Histoire des idées littéraires en France. Paris 1842.

Friedrich Melchior Grimm. Correspondance littéraire. Paris 1813, t. 13.

Oskar Zollinger. Ein französischer Shakespeare-Bearbeiter des 18. Jahrhunderts. (Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1902.)

— Louis Seb. Mercier als Dramatiker und Dramaturg. Zürcher Dissert. 1899.

— L. S. Merciers Beziehungen zur deutschen Literatur. Z. f. fr. S. u. Lit. XXV.

Diderot. Oeuvres complètes. Edition Assézat. Paris 1879.

Louis Ducros. Diderot l'homme et l'écrivain. Paris-Perrin 1894.

Beaumarchais. Théâtre. Paris-Garnier Frères.

Voltaire. Oeuvres complètes. 52 volumes. Garnier Frères, Paris.

— Lettres philosophiques. 2 vol., édition critique par Gustave Lanson. Edouard Cornély et Cie., éditeurs, Paris 1909 (Société de Textes français modernes).

Jean-Jacques Rousseau. Lettre à d'Alembert sur les spectacles. Introduction et notes par M. Léon Fontaine. Garnier Frères, Paris 1889.

— La nouvelle Héloise. Garnier Frères, Paris.

Du Bos. Réflexions critiques. 6me Edition, Paris 1785.

Sedaine. Oeuvres. Paris-Garnier Fréres.

Paul Peteut. Jean Baptiste Du Bos. Thèse de doctorat. Berne 1902.

A. Lombard. La querelle des anciens et des modernes; L'abbé du Bos (Neuchâtel 1908).

M. Villemain. Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIIIe siècle. Paris 1857, 4 vol.

F. Gaiffe. Etude sur le drame en France au XVIIIe siècle. Paris 1910.

G. Lanson. Corneille. 2me Edition. Hachette, Paris 1905.

Ferdinand Brunetière. Les Epoques du théâtre français. 5me Edition. Paris-Hachette 1914.
— L'évolution des Genres (Introduction). 6me Edition. Paris-Hachette 1914.
Jules Guillemot. L'évolution de l'idée dramatique chez les maîtres du théâtre de Corneille à Dumas fils. Perrin et Cie., Paris 1910.
J. J. Jusserand. Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris-A. Colin 1916.
Joseph Texte. Cours de littérature comparée. Influence allemande en France. Revue des Cours et Conférences. Avril-Juillet 1896.
— J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Paris-Hachette 1905.
Emile Faguet. Le dix-septième siècle. Paris, 34me Edition.
— Le dix-huitième siècle. Paris, 28me Edition.
A. Kontz. Les drames de la jeunesse de Schiller. Leroux, Paris 1899.
H. Hettner. Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert, fünfte verbesserte Auflage. Braunschweig 1894.

* * *

Goethes Werke. Grosse Weimarer Ausgabe.
Schillers Werke. Cotta. Jubiläums-Ausgabe.
Max Morris. Der junge Goethe. 7 Bände. Inselverlag 1899—1912.
Sturm und Drang. Hsg. v. Karl Freye. 4 Bände. Bong et Co.
— Hsg. v. A. Sauer. Deutsche National-Literatur. 4 Bände.
F. M. Klinger. Werke. 12 Bände. Königsberg-Nicolovius 1815.
— Theater. 4 Bände. Riga 1786.
Max. Rieger. Klinger in der Sturm- und Drangperiode. Darmstadt 1880.
— Klinger in seiner Reife (mit einem Briefbuch). Darmstadt 1796, 2. B.
Emil Neubürger. Goethes Jugendfreund F. M. Klinger. Frankfurt a/M. 1899.
Jakob M. R. Lenz. Gesammelte Schriften. Hsg. v. Franz Blei. 5 Bände, bei Georg Müller. München und Leipzig 1909 bis 1913.
M. N. Rosanow. J. M. R. Lenz, der Dichter der Sturm- und Drangperiode, autorisierte Uebersetzung von C. v. Gutschov (im Original 1903 erschienen). Leipzig, Schulze & Co., 1909.
O. F. Gruppe. Reinhold Lenz — Leben und Werke. Berlin 1861.
Erich Schmidt. Lenz und Klinger. Berlin 1878.
— Lenziana (Sitzungsberichte der k. pr. Akademie der Wiss.) Berlin 1891, Bd. 2.
A. Stöber. Der Dichter Lenz und Friederike v. Sesenheim. Basel 1842.
— Der Aktuar Salzmann. Mülhausen-Rissler 1855.
Dr. F. Waldmann. Lenz in Briefen. Zürich 1894.
Karl Freye und Wolfgang Stammler. Briefe von und an J. M. R. Lenz. 2 Bände. Kurt Wolf-Leipzig 1918.
Theodor Friedrich. Die Anmerkungen über das Theater von Lenz. Leipziger In. Dissert. 1908.
K. H. Clarke. Lenz' Uebersetzungen aus dem Englischen. Zt. f. vergl. Lit. G. neue Folge S. 117. Weimar 1896.
Karl Kochendörffer. Goethes Glaubwürdigkeit in Dichtung und Wahrheit. Preussische Jahrbücher, hsg. v. Delbruck, Berlin 1890, II.
H. Rauch. Lenz und Shakespeare. Ein Beitrag zur Shakespearomanie der Sturm- und Drangperiode. Diss. Berlin 1882.
H. Düntzer. Aus Goethes Freundeskreise. Braunschweig 1868.
— Anmerkungen über das Theater von J. M. R. Lenz. Blätter für lit. Unterhaltung. Leipzig, Brockhaus, 1892. No. 16.
Dr. Karl Wagner. Briefe an und von Joh. H. Merck. Darmstadt 1838.
H. Düntzer. Christof Kaufmann, der Apostel der Geniezeit. Leipzig 1882.

Mercier. Neuer Versuch über die Schauspielkunst, aus dem Französischen übersetzt von Heinrich Leopold Wagner und mit einem Anhang aus Goethe's Brieftasche. Leipzig, im Schwiekertschen Verlage, 1776.

Heinrich Leopold Wagner. Briefe, die Seylerische Schauspielergesellschaft und ihre Vorstellungen zu Frankfurt am Mayn betreffend. Frankfurt, Eichenbergische Erben, 1777.

— Der wohltätige Unbekannte. Frankfurt 1775.

— Die Reue nach der Tat.

Gothaer Theater-Kalender auf die Jahre 1870—78. Gotha, C. W. Ettinger.

Frankfurter gelehrte Anzeigen. Jahrgänge 1773—80.

Frankf. gel. Anz. für das Jahr 1772. (Deutsche Literaturdenkmale.)

Deutscher Mercur vom Jahr 1775.

Erich Schmidt. Heinrich Leopold Wagner — Goethes Jugendgenosse. Zweite völlig umgearbeitete Auflage. Jena 1879.

Max. Morris. Goethes und Herders Anteil an dem Jahrgang 1772 der Frankfurter gelehrten Anzeigen. Zweite veränderte Auflage. Cotta, Berlin 1912.

Das Drama der klassischen Periode. Hsg. v. Adolf Hauffen (D. Nat. Lit.).

Paul Merker. Von Goethes dramatischem Schaffen. Reclam, Leipzig 1917.

* * *

Allgemeines:

Max. Wundt. Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideales. Goeschen, Berlin und Leipzig 1913.

Aristoteles. Poetik. Uebersetzt und erläutert v. Stahr, 1836.

Edward Young. On original Composition. Hsg. und erl. v. A. Brandl. (Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, 39, 1903.)

Gerstenberg. Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur. Deutsche Literaturdenkmale. Stuttgart 1890.

A. F. C. Vilmar. Die Genieperiode — Ein Vortrag. Marburg, Leipzig 1872.

H. Hettner. Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig. Vierte Auflage 1893.

Fr. Braitmeyer. Geschichte der poetischen Theorie und Kritik, 1885.

Arthur Eloesser. Das bürgerliche Drama. Berlin, Wil. Herz, 1898.

Eugen Wolf. Die Sturm- und Drangkomödie und ihre fremden Vorbilder. Zeitschrift f. vergl. Liter.-Geschichte. Neue Folge. I. Band 1887/88.

Rud. Unger. Hamann und die Aufklärung. Jena, E. Dietrich, 1911.

Gervinus. Geschichte der deutschen Dichtung. Vierte Ausgabe. Leipzig 1853.

H. A. Korf. Voltaire im literarischen Deutschland des XVIII. Jahrhunderts. (Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes von Gottsched bis Goethe). 2 Bände. Heidelberg, Karl Winter, 1918.

Gustav Keckeis. Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang. Dissert. Bern 1907.

Julius Ernst. Der Geniebegriff der Stürmer und Dränger und der Frühromantiker. Dissert. Zürich 1916.

Samuel Leo Janko. Zur Entwicklungsgeschichte von Goethes Stellung zum Theater. Eine Studie zum Wilhelm Meister. Dissert. Bern 1915.

Vorrede.

Die erste Anregung zur vorliegenden Untersuchung erhielt ich von Prof. Albert Köster. Das Thema lautete anfangs: „Mercier in der deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts". Es war, wie man leicht aus dem Titel ersehen kann, eine viel zu umfangreiche Arbeit für eine Doktordissertation und sie bedurfte einer viel zu reichen Literatur, als dass ich mich hier in Basel, fern von den gut versehenen deutschen Bibliotheken, hätte entschliessen können, die anfangs geplante Aufgabe zu lösen. Und es wäre auch vielleicht viel zu wenig dankbar gewesen, den von seinen eigenen Landsleuten verspotteten Mercier einer gründlichen philologischen Untersuchung zu unterziehen. Ich folgte deshalb Prof. Zinkernagels Rat und beschränkte meinen Plan auf die Untersuchung der Bedeutung, die Merciers „Du Théâtre" für den deutschen Sturm und Drang hatte. Einmal, weil Merciers Werk bahnbrechend für die Theorie des Dramas ist, und dann, weil es in der Entwicklung der dramaturgischen Ideen im Sturm und Drang eine leitende Rolle gespielt hat.

Vorläufig biete ich nur diese ersten zwei Teile, in denen Merciers Dramaturgie analysiert und ihr Einfluss auf Wagner, Lenz und Klinger festgestellt wird. In einer späteren Arbeit wird Merciers Einfluss auf Schiller und Goethe behandelt werden, besonders auf die dramaturgischen Ideen in Goethes „Wilhelm Meisters theatralische Sendung", auf deren Bedeutung ich durch Prof. Zinkernagel hingewiesen wurde.

Prof. Zinkernagel hat mich Schritt für Schritt im meiner schwierigen Arbeit begleitet und mir nebenbei auch die wichtigsten Bücher in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt, so dass ich ihm wie einem hochgeschätzten Mitarbeiter danken muss. Auch Prof. Tappolet spreche ich hier meinen Dank aus.

Der Verfasser.

Basel, den 15. November 1920.

I. Teil.

Sebastien Merciers Dramaturgie.

„Elargissez votre scène".

Eine der interessantesten Erscheinungen der französischen Literatur im achtzehnten Jahrhundert war Louis Sebastien Mercier, Theaterdichter und „Dramaturg", Moralist und „Prophet", Polemiker und „Philosoph", wie er sich selber in seinen Schriften nannte, oder wie ihn seine Feinde spöttisch betitelten.

Unter den grossen Geistern seiner Epoche war er ein Sonderling, und seinen ersten Dramen, „Jenneval" und „Le Déserteur", unter englischem Einfluss geschrieben, wurde in Paris keine Anerkennung zuteil; so konnten sie dem ehrgeizigen jungen Dichter die Pforten des „Théâtre Français" nicht öffnen.

Diderot verkündete die dramatische Reform und die Anhänger des Klassizismus hätten sich vielleicht vor einem talentvollen Beispiel verneigt, nicht aber vor Merciers deklamatorischen und rührenden Dramen. Mercier war aber eine schwärmerische Kämpfernatur und trotz allem Spott, den man ihm entgegenbrachte, verzichtete er nicht auf seine prophetischen Ansprüche, und mit jedem neuen Drama, mit jeder enthusiastischen Vorrede verteidigte er seine Ideen, sein Talent und die Bedeutung der neuen dramatischen Gattung. Er fühlte sich als der geborene Reformator und Dramatiker. Durch das Theater wollte er die Welt umwälzen, durch das Theater wollte er erziehen und predigen, und das Theater sollte ein Forum werden, aus dem die Gerechtigkeit in die Welt hinausströme. Er träumte von einer idealen Welt, in der alle Menschen Brüder wären, in der allein die Gerechtigkeit und die Gesetze herrschten, er selbst aber fühlte sich als Prophet dieser neuen Aera. Die Unzufriedenheit mit all dem, was er um sich sah, und der Wunsch, die Aufmerksamkeit seiner verwöhnten Zeitgenossen auf sich zu lenken, begünstigte das Entstehen seines merkwürdigen Buches „L'an 2440, rêve s'il en fut jamais", eine Utopie, wie es die Deutschen nannten. Es vermochte für einen Augenblick das Interesse der Zeitgenossen zu erwecken. — Mercier schildert in jenem Buche Paris, wie es etwa achthundert Jahre später sein könnte und zwar mit allen Neuerungen und Aenderungen, wie er sie vorausahnte. In der anziehenden Form einer Phantasie legt uns Mercier seine Grundanschauungen und seine Kritik über die Gesellschaft, den Staat und die Kunst seiner Epoche dar. Es ist ein Tendenzbuch, mit Paradoxen durchsetzt, gekennzeichnet durch einen warmen, pathetischen Stil, eine Art „Offenbarung", wie es Wieland

in einem Brief an Lenz nennt.[1]) Kein Problem bleibt hier unberührt, alles will Mercier ändern und verbessern. Jeder Pariser Bürger soll ein Philosoph sein, der seine Lebensgeschichte mit Sorgfalt schreibt; in den sogenannten Schulen „Ecoles des quatres Nations" wird italienischer, englischer, deutscher und spanischer Unterricht erteilt, das Theater führt rührende Dramen oder historische Stücke, wie Cromwell, auf — Victor Hugo hat bald die Prophezeiung Merciers zu erfüllen gewusst — und bekämpft das Laster; in den Bibliotheken wird nur eine Auswahl der alten Schriftsteller aufbewahrt; der König ist von Philosophen umringt und ist selbst ein Philosoph; und die Prinzen in ihrer grossen Liebe zum Volke werden Gastgeber und decken reichlich beladene Tische für die Reisenden. Das ist Paris in dem phantastischen Traum Merciers.

Das Buch erregte grosses Aufsehen nicht nur in Frankreich, sondern auch im Auslande, wo es übersetzt und nachgeahmt wurde. Mercier fühlte sich aber zum Theaterdichter und Reformator geboren. Schon in den Vorreden zu seinen ersten Dramen tritt er als radikaler Erneuerer des französischen Theaters auf. Schon hier sieht er in der Erweiterung der Bühne die höchste Notwendigkeit für die dramatische Dichtung, schon hier behauptet er, das Theater gehöre der ganzen Nation und nicht nur einem auserwählten Teil. Mercier will die ganze Natur zum Gegenstand des Dramas machen.[2]) Die dramatische Kunst werde in viel zu engen Grenzen gefesselt gehalten, und das französische Theater besitze keine „nationalen Stücke". Er schliesst die Vorrede des Jennevals mit der Behauptung: "le vœu général de la nation, je l'oserai dire, est de voir enfin des drames qui nous appartiennent et dont le but moral soit plus effectif, comme plus près de nous." Diese Idee der dramatischen Reform, der er sich völlig gewachsen fühlt, verfolgt ihn immer mehr. In seiner Phantasie „L'an 2440" erhebt er das Theater zu einer sozialen Erziehungsanstalt. Die Bühne spricht nicht allein zur ganzen Nation, sondern wird ein öffentlicher Gerichtshof dieser selbst, in dem Gesetze entstehen und eingebracht werden.[3]) Ja, er geht bis zur Behauptung, dass die Wahrheit nur durch "Liederkouplets" wirken könne, denn, wie er sagt, müsse die Wahrheit die Bühne verlassen, um sich in komische Opern und Vaudevilles zu kleiden.

Unzufrieden mit seinen Bühnenerfolgen in der Provinz, verbittert, weil er den Parisern seine Dramen nicht zeigen kann, gibt er plötzlich seine eigentliche Dramaturgie heraus, die im Jahre 1773 in Amsterdam, ohne Verfassernamen, erscheint unter dem Titel „Du Théâtre ou nouvel Essai sur l'art dramatique". Von allen theoretischen und polemischen Schriften Merciers ist diese die wichtigste und interessanteste. Sie fasst alle damals schwebenden Ideen zu-

[1]) Briefe an und von Lenz. Hsg. v. K. Freye und W. Stammler. Band 2, S. 23.
[2]) Jenneval, drame en cinq actes, en prose. Préface.
[3]) L'an 2440. Chapitre XXV.

sammen und übertreibt sie bis zum Aeussersten, greift nicht nur die Tragödie an, sondern auch ihre besten Vertreter Racine und Corneille, bestreitet alles, was bis dahin auf dramatischem Gebiet geschrieben wurde, und bietet das alles in einem übertriebenen, aufbrausenden Stil dar, in einer bunten Mischung von sonderbaren Anekdoten und kühnsten Paradoxen. Das Buch erregte Aufsehen und Neugierde; und bald entdeckte man auch den Verfasser. Die Reaktion unter La Harpes und Frérons Führung hatte nun Gelegenheit, über die neue dramatische Gattung zu spotten. Alles, was Anlass zum Lachen gab, wurde hervorgeholt, und der kühne Dramaturg erlangte bald, dank dem Spott, mit dem man ihn überhäufte, eine zweifelhafte Berühmheit. Fréron gab ihm den Beinamen „le dramaturge“ [1]) und „le chevalier de Cubières“,[2]) schrieb in Versen eine Satire "Le Dramaturge", die im Jahre 1778 in Fontainebleau aufgeführt wurde.[3]) Mercier behielt diesen Spottnamen sein ganzes Leben. Sein Name flog von Mund zu Mund durch ganz Paris, und man findet ihn in manchem Cabaretlied jener Zeit wieder. Der Angriff gegen Mercier war wuchtig und allgemein; er selber betrachtete ihn als „eine ernste Verfolgung“.[4]) Nicht einmal die Aufklärer und Encyclopaedisten, nicht einmal Grimm und Diderot nahmen ihn in Schutz. Mercier, der sich selbst als Diderots Anhänger ausgab, bot so der Reaktion Gelegenheit, ihre Angriffe auch gegen diesen zu richten. Mercier übertrieb Diderots Theorien und vertrat sie in der Praxis mit seinen rührenden Dramen. Doch fanden diese nicht einmal in Diderots Kreisen Beifall. So konnten Diderots Freunde Mercier nur als einen kompromittierenden Glaubensgenossen betrachten. Darüber berichtet gelegentlich Melchior Grimm in seiner „Correspondance littéraire“. Obwohl Grimm die ersten Kapitel der Dramaturgie lobt, in denen er manche „kräftige und wahre Idee“ findet, tadelt er Merciers Angriffe gegen Racine und Corneille, sowie seinen übertriebenen Enthusiasmus. Zum Schluss meint Grimm ironisch, Diderot hätte sich bedankt für das von Mercier gespendete Lob. Später hat aber Diderot selbst in einem liebenswürdigen Brief [5]), den er an Mercier richtete, dessen Bestrebungen anerkannt. Mercier verzagte nicht und schritt kämpfend weiter. Sein Prozess gegen die

[1]) Béclard. Seb. Mercier, S. 353.

[2]) Michel de Cubières (1752—1810) war ein literarischer Anhänger Dorats und Voltaires, bekehrte sich aber später und wurde ein starker Verteidiger der neuen dramatischen Gattung, die er in seinem „Dramaturge“ verspottet hatte. Während der Revolution bemühte er sich vergebens, eine grössere Rolle zu spielen, wechselte mit der Zeit alle seine politischen Ansichten und wurde aus einem Anhänger Napoleons einer der Bourbonen.

[3]) Béclard. Seb. Mercier, S. 388.

[4]) Tableau de Paris. B. IV, S. 169.

[5]) Diderot. Oeuvres. Edit. Assézat. B. 20, S. 84. Da sagt er: "Continuez, Monsieur et cher confrère, à faire des ouvrages qui nous rendent meilleurs, qui redressent nos têtes tantôt frivoles tantôt méchantes et qui exercent nos âmes à la sensibilité, qui conduit toujours à la bienfaisance et soyez sûr d'être toujours heureux vous-même, par l'utile emploi de votre temps et de vos talents."

Comédiens du Roi vergrösserte zwar den Lärm in der Theaterwelt, konnte ihn jedoch vor dem Spott nicht retten. Erst als sein „Tableau de Paris" (1782) erschien, fand er auch bei den Feinden manche Anerkennung, wurde einige Zeit gelesen und von dem grossen Publikum gewürdigt. Mercier war der erste, der das Pariser Leben in allen seinen Einzelheiten schilderte. Von ihm geht die ganze Pariser Memoirenliteratur der Revolutionszeit aus. Die heutigen Geschichtsschreiber betrachten diese Schrift als eine Sammlung wichtiger Belege. Goethe selbst hat sie für die Entstehungsgeschichte von Diderots „Rameau's Neffe" benutzt. Mercier war in seiner Vielschreiberei unermüdlich. Fast jährlich verfasste er ein Rührstück, und wiederholt kam er auf seine dramaturgischen Ideen zurück, die in zwei andern Abhandlungen: „De la Littérature et des Littérateurs" und „Nouvel Examen de la Tragédie française" noch radikaler und agressiver vertreten sind. Doch war sein Kampf umsonst, denn auf dem Gebiete des Theaters blieb er auch nach seinen volkstümlichen Erfolgen im „Théâtre Italien" noch immer der paradoxierende Dramaturg. "Figaros Hochzeit" eroberte die Bühne für das moderne Theater und lenkte so die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen von Mercier ab, dessen humanitärer Essighändler sich mit dem witzigen Figaro nicht messen konnte.

Und wie seine Zeitgenossen, so nahm ihn auch die spätere Kritik auf. Erst später versucht Alfred Michiels ihn zu rehabilitieren und nennt Merciers „Nouvel Essai" „un des ouvrages les plus étonnants qui aient paru dans notre langue".... „et le plus beau travail de critique publié dans le dix-huitième siècle."[1]) Auch Charles Monselet findet nicht weniger schöne Ausdrücke zum Lobe Merciers, indem er ihn einen „nouveau Coriolan" der französischen Literatur nennt.[2]) Aber, eben diese Uebertreibung seiner Verdienste veranlasste die akademische Kritik, sich zurückhaltend zu zeigen. Villemain schaltet Mercier aus seinen Vorlesungen über das achzehnte Jahrhundert aus, und Brunetière nennt ihn, nachdem er ihm manche gute Idee zugesteht, „une caricature de Diderot".[3]) Die Biographie von Léon Béclard füllte eine Lücke aus, indem sie die ganze literarische Tätigkeit Merciers in das richtige Licht rückte und seine Bedeutung für die französische Literatur zu würdigen wusste, ohne jedoch die Originalität der dramatischen Reform Merciers genügend hervorzuheben.[4]) Auch Gaiffe spendete in seiner ausführlichen Studie über das Drama Mercier eine wohlwollende Anerkennung, ohne jedoch die Bedeutung des französischen Dramaturgen genügend hervorzuheben.[5]) Merciers Stellung in der Reform des Dramas ist noch nicht endgültig fest-

[1]) Alf. Michiels. Histoire des Idées litéraires en France. S. 110.
[2]) Charles Monselet. Les oubliés et les dédaignés. S. 45.
[3]) F. Brunetière. Les époques du Théâtre Français. S. 304.
[4]) L. Bèclard. L. Seb. Mercier.
[5]) F. Gaiffe. Etude sur le drame en France au XVIIIe siècle.

gestellt, und zwar darum nicht, weil man ihn entweder nicht kritisch und sachlich in den Rahmen seiner Epoche stellte und ihn nur nebensächlich betrachtete, oder aber seine Verdienste übertrieb. Wie aber kann man Merciers Einfluss in der deutschen Literatur erörtern, wenn man nicht mit Genauigkeit prüfen kann, ob es seine Ideen waren, die auf einen Goethe, Lenz und Wagner eingewirkt haben, oder diejenigen seiner Vorgänger? —

* * *

Die erste Reaktion gegen die engen Anschauungen des Klassizismus begann schon ohne theoretisierende Absicht Molière. Obschon er die Vorurteile seiner Epoche mehr oder weniger achtete, brach er mit dem Altertum. Er schuf nicht nur die Charakterkomödie, wo er wohl manchen alten Typus neu belebte, sondern auch die Sittenkomödie, die nationale Satire, und wusste so in die Wirklichkeit des Alltagslebens und der Gegenwart hineinzugreifen. Sein dramatisches Ideal war, sich von der Natur und von der Wirklichkeit nicht zu entfernen, und so kann man mit Faguet behaupten, dass die erste Aufführung der „Précieuses ridicules" (1659) der Auftakt der dramatischen Reform gewesen sei.[1]) Solange freilich noch Racines Ruhm glänzte und solange der Sonnenkönig seine Gunst der Tragödie schenkte, wagte man nicht, den Kampf zu eröffnen. Man fühlte zwar, dass mit Crebillon, „dem Schrecklichen", die Tragödie entartete, aber man bestritt trotzdem nicht die ersten Erfolge Voltaires. Dieser galt doch als ein zweiter Racine. Schon bei diesen zweien sieht man eine Entwicklung. Crebillon schenkte mehr Achtung der Intrige, die sich unter seiner Feder bis ins Romanhafte entwickelte; und Voltaire gab seiner Tragödie ein moralisches Ziel und erweiterte die Bühne, indem er sich Stoffe aus der ganzen Weltgeschichte holte.

Den ersten theoretischen Streit um die Bedeutung der alten und der modernen Kunst begannen Boileau, Perrault und Mme. Dacier. Er gipfelte in den „Réflexions critiques" des Abbé Du Bos (1719), des ersten französischen Aesthetikers des 18. Jahrhunderts.[2]) Man hat Du Bos zu wenig beachtet, obschon von ihm die Revolutionierung nicht nur der französischen, sondern auch der deutschen Kritik ausging. Er ist ein Bahnbrecher und steigt in seinen ästhetischen Betrachtungen in die Tiefen. Er versucht den Begriff der Schönheit zu bestimmen, die für ihn in der Nachahmung der Dinge besteht.[3]) Auch die Bedeutung des Genies hebt er hervor. Das Genie ist dem Irrsinn verwandt und gedeiht wie eine Pflanze von selbst, entwickelt sich aber unter dem Einfluss der Aussenwelt. Nach Du Bos muss sich die Kunst an das Herz und die Empfindsamkeit wenden und nicht an die Vernunft. Sie muss vor allem

[1]) Emile Faguet. Le dixseptième siècle.
[2]) Du Bos. Réflexions critiques.
[3]) Du Bos. Réflexions critiques, I. 24.

rühren und gefallen. Jedoch bleibt im grossen und ganzen Du Bos' Kritik eine rein æsthetische und ist keine soziale, wie diejenige Diderots, Beaumarchais' und Merciers. Auch seine Nachfolger gehen nicht über ihn hinaus, viele aber stehen weit unter ihm. Fontenelle trat in den Vorreden zu seinen Komödien für die Modernen und für die Tragikomödie ein, und Lamotte in seinem „Discours sur la Tragédie" verlangte die Entfernung der Regeln, Einheit des Interesses, eine spannende Handlung und das Ausschalten der erzählenden Tiraden. Gegen Lamotte verteidigte Voltaire den französischen Klassicismus. Trotz seiner Reise nach England, trotz seiner Bekanntschaft mit Shakespeare, dem er manchen Stoff entlehnte, trotz seiner Stücke „Enfant Prodige" und „Nanine" und deren Vorreden, in denen er für die neue Gattung eintrat, blieb Voltaire der typische Vertreter der klassischen Tragödie mit allen ihren Vorzügen und Nachteilen. Ja, man kann sagen, Voltaires Glanz und Ruhm habe die Entwicklung des Dramas gehemmt, und erst nachdem er langsam in Ferney vergessen worden sei, habe die neue Gattung sich frei entwickeln können.

In aller Stille ging jedoch die Reform weiter. Destouches wollte moralisieren und unterhalten. Er behauptete auch, dass es Stücke gebe, die gleichzeitig rührend und komisch wirken könnten. Nivelle de la Chaussé näherte sich mit seinen weinerlichen Lustspielen dem neuen Drama, kehrte aber zur Natur durch das Romanhafte zurück und blieb dem alten Alexandriner treu.

Da erschien Rousseau. Rousseau brachte den Trieb zur Freiheit und die Rückkehr zur Natur. Er griff die französische Tragödie an, liess den Sturm des Enthusiasmus brausen, verband die neuen Strömungen, die aus England kamen, mit dem Freiheitsdrang der französischen Bourgeoisie und führte die dichterische Persönlichkeit zu einer selbstbewussten, prophetischen Höhe. Als Diderot seine Dramen und dramaturgischen Abhandlungen herausgab, war der Weg für die neue Gattung frei.

Es waren drei Faktoren, die eine grosse Rolle spielten und die Reform beschleunigten: die Entwicklung des Bürgertums, die Befreiung der dichterischen Persönlichkeit und besonders der Einfluss der englischen Literatur.

Am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts beginnt der Verfall des Adels, und das Bürgertum gewinnt überall an Einfluss. Das Bürgertum versucht an die Stelle des Adels zu treten und kämpft gegen dessen sinkende Herrschaft. Und wo konnte besser dieser Kampf zu Worte kommen, als auf der Bühne, und das zu einer Zeit, in welcher jeder öffentliche politische Angriff untersagt war? Man will nicht Prinzen und Könige auf den Brettern sehen, man interessiert sich nicht mehr für das Schicksal der griechischen Helden, sondern das Alltagsleben beschäftigt die breiten Schichten der Gesellschaft. Im 17. Jahrhundert gehörte das Theater dem Adel und dem Hofe, es war ein Luxus; im 18. Jahrhundert erstürmt das Volk die

Bühne und macht sie zu einer Kanzel der neuen Ideen. In Figaro verkörpert sich der neue Geist der Epoche und Figaro erobert die Bühne, beherrscht das Theater, das, wie Beaumarchais selbst sagt, ein Riese ist, „qui blesse à mort tout ce qu'il frappe".[1])

In diesem ängstlichen Kampf um die Vorherrschaft konnte das junge Bürgertum nicht mehr lachen. Wenn die Klassiker ergötzten, so versuchten jetzt die Dramatiker zu rühren, zu belehren und zu predigen. Die Empfindsamkeit wurde immer grösser und der Sinn für die Kunst verschwand. Mit Recht betont Brunetière, dass mit der Steigerung der Empfindsamkeit die wahre unpersönliche Kunst dahinginge. — Das soziale Interesse trat vor allem in den Vordergrund, und die Kunst wurde nur Mittel zum Zweck. Wenn Beaumarchais ein Kunstwerk schuf, welches er zu einem erbitterten Kampfmittel bestimmte, so ist das ein Zufallskind seiner hervorragenden Begabung und seines künstlerischen Instinktes.

In diesem Streben, in diesem Sturm kann der Dichter nicht mehr unpersönlich sein. Es spricht auch nicht zu einigen Auserkorenen, sondern zum ganzen Volk. Von diesem fühlt er sich bestimmt und zur Tat getrieben. Er verkörpert die Freiheit und verachtet alle willkürlichen Regeln. Von Gott ist er gesalbt, um die Freiheit und das Gute zu predigen. Darum streitet er alle Vorurteile ab und steigert sein Selbstbewusstsein, darum spricht er zum Volk wie ein Priester zu seinen Gläubigen. Man zweifelt jetzt nicht mehr, dass das Genie frei sei und dass es als höchster Schmuck der Natur von seiner eigenen Kraft lebe und emporblühe.

Diese Umwandlung und diese Ideen entstanden jedoch nicht von selbst. England war das Vorbild, und England sandte durch die heimkehrenden politischen Flüchtlinge seine Ideen, seinen neuen Geist und seine Dichter. Die begeisternde Genielehre schenkte Young, die rührende Empfindsamkeit und die zarte Sittlichkeit gaben Richardson und Fielding, das neue Drama übermittelten Lillo und Moore. Der theoretische Verkünder dieser Ideen, derjenige, welcher die Aufmerksamkeit Frankreichs auf die Briten zog, der „Entdecker" Shakespeares war Voltaire, derselbe Voltaire, welcher noch in den Fusstapfen Racines wandelte, und der vierzig Jahre später seinen Shakespeare aus dem Weg räumen wollte, weil dieser ihm den Stern seines Ruhmes verdunkelte.

Je nach der Art, wie das Jahrhundert zu Shakespeare Stellung nahm, kann man die dramatische Reform unter zwei Gesichtspunkten anschauen. In der ersten Hälfte stand man mehr unter dem Einfluss Richardsons und Lillos, in der zweiten, und besonders seit dem „Du Théâtre" von Mercier und der Uebersetzung von Letourneur, unter dem Reiz der shakespearischen Dramen. Am Anfang des Jahrhunderts war Shakespeare für die meisten ein Riese, aber ein Wilder, der zu sehr mit der gallischen Tradition kontrastierte. Vol-

[1]) Beaumarchais-Théâtre, Préface au „Mariage de Figaro" S. 115.

taire hatte ihn sozusagen entdeckt, aber er selbst mahnte vor diesem gefährlichen und wilden Reiz. Er nannte Shakespeares Helden „monstres“ [1]) und „ivrognes“, seine Tragödien „farces monstrueuses“.[2]) auch Diderot und Rousseau begeisterten sich nicht für ihn, sondern mehr für Richardson und Lillo.[3]) Diderot verkennt ihn zwar nicht gänzlich, nennt ihn aber „colosse gothique ... informe et grossier“. Denn Diderot war viel zu sehr Rationalist und Aufklärer, um Shakespeare bedingungslos zu bewundern. Erst Mercier begeisterte sich für den grossen Briten, und seine Begeisterung wuchs mit der Erscheinung der Uebersetzung Letourneurs.

Die zwei Ideenrichtungen, wie ich sie hier geschildert habe, werden durch zwei Poetiken charakterisiert: die Abhandlungen Diderots und das „Du Théâtre“ von Mercier. Wenn Diderot einerseits noch eine besondere Achtung vor den Klassikern hatte, obwohl er das bürgerliche Drama einzuführen versuchte und auch die nötige dramatische Theorie schuf, so brach Mercier andererseits mit jeder Schablone, mit der engen Welt einer zu strengen Gattung, und sah das Ideal eines Theaterdichters in Shakespeare. Es ist zweifellos, dass Diderot den Grundstein der theoretischen Reform gelegt hat. Nach Lamottes „Discours sur la Tragédie“, nach Fontenelles und Voltaires Vorreden sind die Abhandlungen Diderots das erste, grosse theoretische Plaidoyer des Dramas. Was gab Diderot der Theaterkritik neues, worauf gründete sich seine Dramaturgie, und wie weit blieb er, trotz allen Bemühungen, hinter den radikalen Theorien Merciers zurück? Von diesem Standpunkte ausgehend, werde ich kurz Diderots Theorien analysieren.

Schon in seinen „Bijoux indiscrets“, die 1748 erschienen waren, wagte er die französische Tragödie anzugreifen. Er tat es jedoch in einem gemässigten Ton. Die früheren Theoretiker äusserten ihre Unzufriedenheit über die neuen Tragödien, griffen aber nicht schonungslos die Gattung an. Diderot betonte hier, dass die Tragödie die unvollkommenste aller poetischen Gattungen sei, weil sie sich am meisten von der Natur entferne.[4]) Erst in den „Gesprächen mit Dorval“ entwickelte er seine Ideen weiter. Die drei Einheiten — heisst es hier — seien schwer zu wahren, seien aber nötig, besonders die Einheit des Ortes. Darum verwarf Diderot Shakespeare. Auch der Stoff solle dem bürgerlichen Leben entnommen und so eine ernste, bürgerliche Tragödie geschaffen werden. Die dramatische Kunst müsse bis in die tiefsten Tiefen der Natur eindringen. Die Natur sei nicht allein tragisch oder komisch, sie sei beides. Auch die ernste Gattung, wie sie Diderot nennt, solle diesen

[1]) Voltaire. Oeuvres complètes. T. 30. Lettre à l'Académie Française. S. 362 u. 368.

[2]) Voltaire. Lettres philosophiques. Edition critique par G. Lanson, Société des Textes français modernes. Paris 1909. T. II, S. 79.

[3]) J. Texte. J.-J. Rousseau et le Cosmopolitisme littéraire.

[4]) Diderot. Oeuvres complètes. B. 4, S. 280.

goldenen Mittelweg zwischen dem Tragischen und Komischen einhalten.[1]) Denn es gebe keine dauerhaften Schönheiten, ausser denjenigen, die sich auf der Uebereinstimmung mit dem Wesen der Natur stützten.[2]) Aus dem Leben müssten nicht die Charaktere, sondern die Stände geholt werden. Diese müssten den Mittelpunkt des Dramas bilden, die Charaktere sollen nur ihre Gehilfen sein. Nicht der Mensch als solcher, sondern als Vertreter seines Standes, als Geschäftsmann, Advokat, Philosoph etc. solle vom Dramatiker geschildert werden. Eine einzige Handlung solle die Personen zu einem Bilde zusammenschliessen. Allein für lyrische Stoffe empfiehlt Diderot die alte Tragödie und das Versmass. Man sieht also bei ihm keinen definitiven Bruch mit der alten Poetik, keinen Angriff gegen Corneille und Racine. Er ist mehr positiver als negativer Kritiker. Er baut auf, ohne gerade viel zu zerstören. Hierin erblicke ich den grossen Unterschied zwischen Mercier und ihm. Mercier, Letourneur und Beaumarchais wollten vorerst den Weg gründlich säubern und auf den Trümmern der alten Tragödie das neue Drama errichten.

Diderots Ideen erscheinen uns sympathischer in seiner Abhandlung über die dramatische Poesie. Das Drama müsse nicht nur die Natur nachahmen, sondern es habe auch einen moralischen Zweck; es müsse die Tugend lieben und die Laster hassen lehren. Das Theater sei keine Ergötzung mehr, es bekehre; das Theater sei kein Vergnügungslokal, sondern eine Schule. Diderot geht sogar noch weiter und prophezeit ein Theater, in dem Gedanken und Prinzipien sich zum Wettkampf treffen würden, wo die moralischen Probleme nicht nur in Heldengestalten verkörpert seien, sondern auch besprochen würden. Und so kommt er zu einer strengen Zusammenfassung seiner Theorien, indem er eine „lustige und ernste Komödie", eine „bürgerliche Tragödie und eine Tragödie des öffentlichen Lebens" dem dramatischen Dichter empfiehlt. Ueber seine Vorgänger äussert er sich mit Vorsicht, und von Aristoteles, Horaz und Boileau spricht er mit einer besonderen Hochachtung; jedoch sind ihm die Regeln unbequeme Ketten, die den Dichter in seiner Phantasie und Freiheit hindern. Er äussert sich wörtlich: "C'est un tissu de lois particulieres, dont on a fait des préceptes généraux. On a vu certains incidents produire de grands effets; et aussitôt on a imposé au poète la nécessité des mêmes moyens, pour obtenir les mêmes effets; tandis qu'en y regardant de plus près ils auraient aperçu de plus grands effets encore à produire par des moyens tout contraires".[3]) Die Moral spielt bei ihm nicht die Hauptrolle. Der Dichter kann im Interesse seiner Handlung und seiner Gestalten die Tugend opfern. Der moralische Zweck, die Tendenz, muss auch

[1]) Diderot. Oeuvres complètes. B. 7, S. 130.
[2]) Diderot. Oeuvres complètes. B. 7, S. 136.
[3]) Diderot. Oeuvres complètes. B. 7, S. 344.

nicht offensichtlich sein, denn in diesem Fall hört der Dichter auf zu dialogisieren und beginnt zu predigen. Er betont schon vor Mercier, dass alles, was in der Natur vorgehe, auch auf der Bühne gestaltet werden könne; dass die Poesie eher bei den wilden Völkern sich entfalte, und dass das Genie allen Zeitaltern angehöre. Fast revolutionär klingt folgender Satz, den man bei Mercier umschrieben findet: "Il n'y a rien de ce qui se passe dans le monde, qui ne puisse avoir lieu sur la scène" [1]). Eine besondere Beachtung schenkt Diderot sozusagen der Technik des Dramatikers. Er lehrt den Dichter bis ins Einzelne, wie er schreiben soll, wie er zuerst den Plan seiner Theaterstücke aufstellen soll, wie die Kontraste gemieden werden müssen und wie die Einteilung des Stoffes in Akte zu geschehen hat. Nicht weniger Interesse empfindet Diderot für alles, was Dekorationen, Kostüme und Ausbildung des Schauspielers betrifft.

Aus dieser kurzen Zusammenfassung der Ideen Diderots sieht man, dass er nicht alle Fragen, die mit dem Theater in Berührung kommen, behandelt. Es werden die Extreme vermieden und es wird nicht zerstört, was die grossen Vorgänger geschaffen haben. Diderot ist kein Vernichtungsgeist, kein eigentlicher Revolutionär, der auch die Götter angreift. Auch die Persönlichkeit des Dichters wird nicht im Sinne Merciers oder der Stürmer und Dränger hervorgehoben. Der Dichter verfügt nicht wie eine Gottheit über den gefundenen Stoff, muss vielmehr manchen festen Gesetzen gehorchen. Diderot vertritt in Frankreich Lessings Standpunkt, dessen Schriften er übrigens zu übersetzen versucht hat. Seine Theorien konnte er nur teilweise praktisch behaupten. Er schuf in seinem „Familienvater" die „häusliche Tragödie", schuf aber die sogenannte „berufsmässige Tragödie" und die empfohlenen Komödienarten nicht. Den gepredigten und verkündeten Typus Drama verwirklichte zuerst sein Jünger Sedaine in seinem „Philosophe sans le savoir". Es wurde aber mehr theoretisiert, als mit Erfolg in dieser Gattung geschaffen. Es ist in der Tat noch ein unsicheres Tasten und Suchen nach der Form. Beaumarchais selbst schrieb sechs Jahre vor Merciers Dramaturgie einen „Essai sur le genre dramatique", [2]) in welchem er die neue Gattung verteidigt und mit seinen Theorien über Diderot hinausgeht, die französische Tragödie angreift, Freiheit für das schaffende Genie und Raum für die Natur auf der Bühne verlangt. Aehnlich wie Mercier sagt er: „Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat monarchique du XVIIIe siècle, les révolutions d'Athène ou de Rome? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Peloponèse, au sacrifice d'une jeune princesse en Aulide?" Beaumarchais steht also in der Mitte zwischen Diderot und Mercier und mancher französische Kritiker begeht wohl einen Fehler, wenn er in diesem den wahren Theoretiker

[1]) Diderot. Oeuvres complètes. B. 7, S. 378.

[2]) Beaumarchais: „Essai sur le genre dramatique" erschien 1767 als kritische Einleitung zu seinem Drama Eugenie.

des Dramas erblickt.[1]) Beaumarchais Verdienst ist, in seinem „Mariage de Figaro" das bedeutendste Beispiel einer modernen Komödie geschaffen zu haben.

* * *

Im Jahre 1773 erscheint plötzlich Merciers „Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique". Schon der Titel scheint seine Absicht zu verraten: er will „neue" Theatertheorien in die Oeffentlichkeit bringen, obschon er die letzten kritischen Versuche auf diesem Gebiet kennt.

Ich habe schon oben gezeigt, aus welchen Gründen und aus welcher Stimmung heraus diese Schrift entstanden ist. Der Gedanke einer Dramaturgie verfolgt Mercier seit der ersten Veröffentlichung seiner Dramen. In einem Brief an Thomas vom 10. Juli 1770 sagt Mercier, dass er sich für die dramatische Karriere prädestiniert fühle und dass er viel darüber nachgedacht habe.[2]) In diesem Brief befindet sich *in nuce* Merciers ganze dramatische Theorie. Mit einem heiligen Zorn greift er die Tragödie an, die nur gekrönte Häupter auf die Bühne bringe. Die Klassiker haben die Menschheit getäuscht, denn die „wahre Tugend und der Heldenmut gehören den untern Schichten. Die Titel bedeuten nichts, der Mensch ist alles". Mercier wundert sich, dass der Dichter, der sich in einem so bunten und reichen Leben, wie das Pariser Leben es ist, bewegt, sich an die Griechen und Römer wendet. „Je ne crois — schreibt er daselbst — ni à la poétique d'Aristote, ni aux règles de ces esprits médiocres toujours concentrés dans un seul objet, toujours étayés d'exemples. Ce sont des paralytiques qui prennent leur chambre pour l'univers."[3]) Was ihm ausserdem bei der Tragödie missfällt, sind die Verse. Auf der Bühne soll man die Sprache des Volkes sprechen und nicht eine gekünstelte, weil jede Person so erscheinen muss, wie sie ist. Dieser Brief ist, wie man sieht, ein Plan, oder eine Skizze seiner späteren Dramaturgie.

Sein „Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique" verbreitet und unterstützt nur diese Ansichten. Das erste, was dieses Buch von den älteren theoretischen Schriften unterscheidet, ist seine Vielseitigkeit und seine systematische Einteilung. Es ist vor allem zunächst eine destruktive und dann eine konstruktive Poetik. In der Geschichte der französischen Kritik bedeutet es nicht nur den ersten grossen Angriff auf die Tragödie im Allgemeinen, sondern zugleich auf die geachteten Klassiker Racine, Corneille und Molière. Niemand hatte solches vor ihm gewagt. Darin liegt zweifellos die Originalität Merciers. Für ihn ist das Gebiet des Theaters eine Art *Tabula rasa*, auf der alles neu geschrieben werden müsse. Das Theater stecke noch in den Kinderschuhen und habe sich nicht richtig ent-

[1]) Guillemat. Evolution de l'idée dramatique en France.
[2]) Béclard Op. cit. Appendice, S. 790 ff.
[3]) Béclard. Op. cit. Appendice, S. 790 ff.

wickelt. Das französische Theater habe niemals dem französischen Boden angehört. „C'est un bel arbre de la Grèce, transplanté et dégénéré dans nos climats".[1]) Es sei immer für eine kleine Zahl Zuhörer und nicht für die Allgemeinheit geschrieben worden, denn der Dichter habe vergessen, dass er ein Gesetzgeber sei, ein Sänger der Tugend, ein Bekämpfer der Laster. Er habe mit seiner Bibliothek gearbeitet, statt in dem grossen Buch der Welt zu lesen. Darum will Mercier das Theater reformieren und jedem Dichter beweisen, dass alle Poetiken, seine inbegriffen, ins Feuer geworfen werden müssen. Trotz der systematischen Einteilung bietet diese Kritik keinen einheitlichen Blick. Leidenschaftlich und zuweilen gehässig vermengt Mercier die Angriffe mit seinen neuen Theorien, springt von einer Idee zur andern, fügt ihnen sonderbare Anekdoten ein und lässt sich trotz seinem Hasse gegen die Pedanten keine Gelegenheit entgehen, um seine Belesenheit zu zeigen. Diese Unordnung wird noch durch Wiederholungen und Widersprüche, durch kühne Paradoxen und phantastische Einfälle kompliziert. Es ist also keine leichte Sache aus diesem Wirrwar Merciers Ideen herauszuschälen. Und doch besitzt der viel belachte Dramaturg nicht nur eine feste Ueberzeugung, sondern auch klare Anschauungen über das Theater. Man kann leicht bemerken, wie er in seiner Kritik gegen die Klassiker den Boden reinigt, und wie er dann sein kühnes System aufbaut.

Höchst merkwürdig und interessant sind seine Ansichten über das griechische Theater. Die griechische Tragödie, die für die Griechen neu, national und religiös war, wird nicht von ihm verurteilt. Aischylos und Sophocles waren grosse Patrioten, besassen viel politischen Sinn und hassten die Tyrannen.[2]) Sie brachten keine fremden Helden auf die Bretter; alles war heimisch, alles war verständlich und für die Griechen interessant, so dass sich auch ein „matelot athenien" für das aufgeführte Stück interessieren konnte.[3]) Was Mercier bei den Griechen weniger schätzt, ist ihr Fatalismus und die Art, wie die allmächtigen Götter mit dem Schicksal der Menschen spielten. Für das römische Theater und für den „boursouflé Sénèque" findet er kein gutes Wort.[4])

Weil aber das moderne Leben von dem alten Grund verschieden ist, passt auch die Gattung der Tragödie nicht zu ihm. Die Franzosen haben die griechischen Sitten, die ihr Volk wenig interessierten, auf die Bühne gebracht und entfernten sich immer mehr von der wahren nationalen Tragödie. Man brachte den griechischen Fatalismus und die Grösse der Römer auf die Bühne, und so wurde die Tragödie eine Art „ernste Posse", die sich mehr an die Ohren als an die Herzen wandte.[5]) Die Tragödie schildert die Leidenschaften der Könige, eine Schilderung, die eine tragische Wirkung haben kann,

[1]) Du Théâtre. S. VII.
[2]) Du Théâtre. S. 21.
[3]) Du Théâtre. S. 20.
[4]) Du Théâtre. S. 24.
[5]) Du Théâtre. S. 30.

die aber keinen Nutzen bringt.[1]) Die grosse Gefahr für die Tragödie bestand nach Mercier darin, dass sie die Könige verherrlichte und oft selbst die Laster und Ungerechtigkeiten derselben. Die Könige könnten allein als Menschen und nicht als gekrönte Monarchen interessieren. Endlich seien die Tragödien bisweilen langweilig und verwandelten das Theater in einen Palast des Morpheus,[2]) oder schilderten schaurige Szenen, wie zum Beispiel die Kindermörderin Medea. Es sei auch kein grosses Kunststück, eine Tragödie zu schreiben. Wie leicht ein junger Dichter mit einer Tragödie fertig werde, lasse ich Mercier selber sagen: „Le sujet est enfin trouvé: il va à la chasse des personnages; il prend d'un côté un monarque Egyptien, de l'autre un ministre Ottoman, coud une princesse de Perse, et attèle, à ce ridicule assemblage, un ambassadeur Parthe: il oblige, bon gré malgré, ces divers personnages à respirer dans la ville dont le nom lui parait le plus harmonieux. C'est ainsi que de deux ou trois vieilles tragédies il en compose une nouvelle. Quand il a accouplé deux rimes, il dit: voilà deux vers; il en fait quinze cents de cette force."[3])

Hat schon jemand vor Mercier mit solch feiner Ironie die französische Tragödie bespottet? Ganz gewiss nicht.

Welches soll denn die wirkliche Tragödie sein? Die nationale, die patriotische, so wie sie den Griechen bekannt war. Sie muss eine Kanzel sein, von der das Volk seine eigenen Gedanken hört. „Den Gegenstand des Theaters müssen die öffentlichen Interessen bilden."[4]) Es muss ein Kampfmittel sein, ein Gericht gegen die Tyrannen, in dem der Dichter wie ein „wahrer Demosthenes" zum Volke spricht.[5]) Mercier fordert also eine moralisierende, bürgerliche Tragödie. — Für dieses neue Theater sind alle Poetiken eine Gefahr und eine Last. „Sie müssen — wie er gleich am Anfang seines Buches behauptet, — alle ins Feuer geworfen werden." Er hat sie gelesen, aber keine ausser den Abhandlungen von Diderot, Marmontel und Young scheint ihm empfehlenswert. Ohne alle Schwierigkeit und Anstrengung wird unser Dramaturg mit Aristoteles, Horaz und Boileau fertig. Welcher Abstand hier von Lessings tiefen und gründlichen Anschauungen und von Lenzens schneidender Ironie! . . . Für Mercier wiederholt der griechische Philosoph nur die Mittel, welche die grossen Tragiker zur Ausführung ihrer Werke benutzt haben.[6]) Er tadelt die Regeln, die Engheit und die Eingeschränktheit der aristotelischen Grundsätze. Wenn Aristoteles behauptet, dass es nur vier Arten von Tragödien gebe, so erwidert Mercier mit voller Sicherheit: „Il y a autant de genres qu'il y a de sujets".[7]) Dadurch macht Aristoteles nur die

[1]) Du Théâtre. S. 30.
[2]) Du Théâtre. S. 34.
[3]) Du Théâtre. S. 171.
[4]) Du Théâtre. S. 41.
[5]) Du Théâtre. S. 44.
[6]) Du Théâtre. S. 263.
[7]) Du Théâtre. S. 267.

Bühne enger. Er gibt sich mit einer kleinen Anzahl Familien zufrieden, die immer wieder und wieder im Mittelpunkt der Handlung stehen. Das einzige Gute, das er bei Aristoteles findet, ist, dass bei ihm das Schöne aus Ordnung und Grösse besteht.[1]) Er versteht Aristoteles' Catharsis nicht und fragt sich auch nicht, was diese Reinigung der Leidenschaften bedeuten soll.[2]) Daraus ersieht man auch, dass er damals Lessings Dramaturgie noch nicht kannte. Wahrscheinlich hat er sie erst in der im Jahre 1786 erschienenen Uebersetzung gelesen. Noch weniger wertvoll scheint ihm Horazens Poetik, weil letzterer nicht gewusst habe, dass Dichter wie Homer, Sophocles und Euripides keine Regeln brauchten, da sie selber diese in ihren Werken schufen.[3]) Noch mehr tadelt er Boileau, der nur Horazens Ansichten wiederaufgenommen habe, aber nicht im Stande gewesen sei, eine gute Szene zu schreiben. Es seien ihm nur etliche Male einige gute Verse gelungen. Dieselbe Ansicht vertritt er auch später in seinen Satiren, wo er sagt:

„Horace a bu son saoul . . . Boileau plus que Faret
Menait avec ses vers Horace au cabaret." [4])

Neben diesen Poetiken werden selbstverständlich auch die viel gepriesenen Einheiten verworfen: Die Einheit der Zeit könne man ruhig missachten, denn der Zuschauer hielte ja doch nicht die Uhr in der Hand.[5]) Noch weniger müsse man die Einheit des Ortes beachten. „Elargissez votre scène" [6]) ruft er aus und äussert so eine Meinung, die noch keiner vor ihm so eindrücklich betont hat. Die verschiedenen Orte, an denen sich die Handlung abspielt, dürfen nicht weit von einander entfernt sein, und die Aenderungen sollen niemals in der Mitte eines Aktes entstehen. Und wer hätte hier ausser Shakespeare als Beispiel dienen können? Nur die Einheit des Interesses solle besonders geachtet werden. „C'est la seul règle essentielle que je connaisse.[7]) Alle Begebenheiten sollten immer denselben Zweck verfolgen. Dafür brauchte man nicht unbedingt fünf Akte. Der Stoff allein könne die Zahl der Akte bestimmen.[8]) Für Mercier, wie auch für die Stürmer und Romantiker, gibt es keine Kunstgesetze, und er glaubt, wie ein wahrer Romantiker, dass „eine strenge Regel oft viele Schönheiten ausschliesst.[9])

Wer aber trage die Schuld dafür, dass das französische Theater zurückgeblieben sei? Allein die grossen Tragiker Racine und Corneille. Sie hätten die Schablone geschaffen, und die weniger Begabten

[1]) Du Théâtre. S. 268, Anm.
[2]) Du Théâtre. S. 269.
[3]) Du Théâtre. S. 174.
[4]) Mercier-Satyres contre Racine et Boileau, S. 13.
[5]) Du Théâtre. S. 145 f.
[6]) Du Théâtre. S. 146.
[7]) Du Théâtre. S. 147.
[8]) Du Théâtre. S. 257.
[9]) Du Théâtre. S. 145.

seien ihnen blindlings gefolgt. Am meisten trage Racine die Schuld. Er habe durch die „süsse Harmonie seiner Verse" einen Teil des Publikums berauscht; er und Boileau hätten durch den Reiz ihres Stils die jüngere Generation beeinflusst, und so sei in Frankreich die Poesie verloren gegangen.[1]) Er habe die alten Helden „französisiert", er habe die alten und modernen Sitten vermengt und die Charaktere verweichlicht und verweiblicht.[2]) Seine Charaktere besässen keine Grösse, und seine Ideen seien nicht so tief wie diejenigen Corneilles.[3]) Was nützten die schönen Verse und Tiraden, wenn sie keinen moralischen Zweck verfolgten? Der grösste Fehler Racines sei, dass er sich so wenig um die moralische Bedeutung eines Charakters und einer Handlung kümmere. Mercier empört sich über Phedres Leidenschaft und über ihre unsittliche Handlungsweise, und er kann nicht begreifen, wie Racine alles der Liebe untergeordnet habe. Nicht den Dichter tadelt er, sondern den Erzieher, der überall zu kurz komme. In dieser Beziehung schätzt er weit höher Corneille, bei dem er den siegreichen Kampf der Tugend mit den Leidenschaften findet. Der Cid ist für Mercier ein echtes Drama, weil die Pflicht der Vaterliebe über die erotische Liebe siegte. Nur der Schluss befriedigt den leidenschaftlichen Moralisten und Gesetzgeber weniger. Corneille habe mehr Sinn für die Sittlichkeit als die andern Klassiker und sei in seinem „Menteur" ein Vorläufer des modernen Dramatikers.[4]) Wäre er in England oder hundert Jahre später geboren, so wäre Corneilles Werk unangreifbar. Seine Politik sei von seinem Zeitalter beeinflusst und schliesse eine Fülle falscher Ideen ein. Trotz seiner sittlichen Neigungen und trotz seinem grossen dramatischen Talent bleibt er ein „esclave des idées dominantes".[5]) Viel abwägender ist Merciers Haltung zu Voltaire, dessen Einfluss und Autorität in jenen Jahren wuchs. Er wagt es nicht, mit derselben Kühnheit Voltaire anzugreifen und entschuldigt sich, falls er ihn verletzt habe. Voltaire sei „le génie le plus universel qui ait encore paru sur la terre".[6]) Er habe Corneille besiegt und Racine übertroffen. Alle seine Theaterstücke hätten einen „moralischen Zweck", seine Leidenschaften besässen Feuer und Bewegung und seien interessanter und tragischer als diejenigen Racines.[7]) Erst später, als der Streit um Shakespeare entstand, vermied er es nicht, Voltaire anzugreifen, weil er in ihm den unerschütterten Anhänger und Verteidiger des Klassizismus sah.

Interessant, ja fast paradoxal sind Merciers Reformideen auf dem Gebiete der Komödie. Hier bringt er viel Eigenes und oft

---

[1]) Du Théâtre. S. 325, Anm.
[2]) L'an 2440. Kap. XXVIII.
[3]) Du Théâtre. S. 282.
[4]) Du Théâtre. S. 99.
[5]) Du Théâtre. S. 255.
[6]) Du Théâtre. S. 291, Anmerkung.
[7]) Du Théâtre. S. 290–91.

sehr Vernünftiges. Er greift die klassische Komödie an, weil sie das Lächerliche schildere und das Lachen bezwecke. Und Mercier ist gegen das Lachen, das er eine „convulsion machinale du corps“ [1]) nennt, und das nur unnatürlicherweise die „zygomatischen Muskeln bewegt“.[2]) Diese sonderbare Definition des Lachens fand in den Händen seiner Feinde eine satirische Verwendung. Man muss sich aber nicht zu sehr darüber wundern. So wenig æsthetisches Verständnis Mercier für die reine literarische Kunst besass, so wenig Sinn hatte er auch für die Ironie. Nur der Pöbel lache krampfhaft, meint Mercier, und dieses Lachen müsse man ihm abgewöhnen. Die Komödie müsse ein leichtes Lächeln verursachen, und der komische Dichter müsse zu diesem Zweck das Lächerliche meiden. Sein Ziel solle die Bekämpfung der Laster sein, und wenn etwas lächerlich geschildert werde, so solle es nur das Böse sein. Oft werde ein sehr anständiger Mensch lächerlich gemacht, dagegen bleibe ein Lasterhafter von der Kritik des Dichters verschont, weil er seine Fehler geschickt zu verbergen wisse. Dadurch leide die Moral, die allein der Hauptzweck des komischen Dichters sein solle.[3]) Wenn der Dichter wirklich ein tadelloser und tugendhafter Mensch wäre, würde sein Werk nicht mehr eine „Satire, sondern eine gerechte Züchtigung“.[4]) Mercier will aber auch keine Charakterkomödie, wie sie Molière geschaffen hat. In den sogenannten Charakterstücken werde der Hauptheld zu übertrieben geschildert, damit dieser eine Charakter in den Vordergrund geschoben werde, und ihm alle andern untergeordnet seien.[5]) Für Mercier ist ein solcher einheitlicher Charakter psychologisch eine Unmöglichkeit, denn es gebe bei jedem Menschen mehrere verschiedene Charakterzüge.[6]) Im Interesse dieses einen Charakters werde die Handlung beschleunigt und es sei das Gegenteil von dem, was im Leben geschehe.[7]) Nicht der Charakter müsse Mittelpunkt der Komödie sein, sondern der Stoff selbst und die Handlung, woraus sich die Handlung entwickle, ohne auch die Achse zu sein.[8]) „Il ne s'agit point dans la comédie de faire des portraits, mais des tableaux“.[9]) Die Personen müssten sich zusammengruppieren und ergänzen und sie müssten ein buntes und bewegtes Bild geben. In diese wenigen Worte kann man die æsthetische Reform der Komödie, so wie sie Mercier anstrebt, zusammenfassen. Bei dieser objektiven Schilderung des Lebens verschwindet die Persönlichkeit des Dichters, der sein Gesicht nicht zeigen darf, um dasjenige seiner Helden nicht zu verwischen. Dieses Bild muss

[1]) Du Théâtre. S. 54.
[2]) Du Théâtre. S. 68.
[3]) Du Théâtre. S. 36.
[4]) Du Théâtre. S. 62.
[5]) Du Théâtre. S. 68.
[6]) Du Théâtre. S. 70.
[7]) Du Théâtre. S. 72.
[8]) Du Théâtre. S. 69.
[9]) Du Théâtre. S. 69.

aber einen sittlichen Hintergrund haben und darf nicht die feine Gesellschaft, sondern muss die untern Schichten zeichnen. Die Komödie soll bessern und belehren. Sie ist eine Sittenschule. „Toute comédie qui ne corrige pas le vice — sagt der Dramaturg — est une méchante, sans qu'on puisse l'appeler une comédie mauvaise".[1]) Die Laster und nicht das Lächerliche müsse man bekämpfen. Letzteres werde dadurch eher verherrlicht. Molière habe das ein einziges Mal getan: in seinem Tartüffe. Gewöhnlich hätten die Franzosen Plautus und Terenz entkleidet, statt in das gegenwärtige Leben zu greifen, um dort ihren Stoff zu finden. Destouches gefällt Mercier auch nicht, weil er alles willkürlich einem Charakter opfere und weil seine Moral zu kalt sei.[2]) Die Komödie müsse in erster Linie ein sittliches Gesellschaftsbild sein.

Wenn das Merciers Ansichten über die Komödie waren, so muss man sich nicht wundern, dass er Molières Satiren und Charakterstücke tadelte. Molière ist nach Mercier vor allem daran schuld, einen frivolen Ton in der Nation verbreitet zu haben. Er habe das Bürgertum erniedrigt und die „Spitzbüberei angenehm und lustig" gemacht; er habe die Ehrlichkeit in der Gestalt von Mme. Jourdain verspottet und den Ehebruch in Georges Dandin künstlerisch gestaltet.[3]) Nur um das Parterre lachen zu machen, würde Molière unmoralisch. Alle seine Stücke untergrüben die Moral und ein Stück, wie der Amphitryon, sei sogar gefährlich.[4]) Trotz dieser strengen und ungerechten Kritik bewundert Mercier Molières dichterisches Genie, seine Beobachtungsgabe, seine Menschenkenntnis und seinen Stil. Er bedauert nur, dass Molière die Sitten und die Moral so vernachlässigt habe, und glaubt, dass Molière im 18. Jahrhundert gewiss anders geschrieben hätte. Wieweit Mercier von diesem moralisierenden Wahn verfolgt wird, ersieht man aus seinem Einfall, die Umarbeitung der Molière'schen Stücke zu empfehlen.

Wenig Vorbilder gibt es, die Mercier selbst schätzt und andern vorschlägt. Zuerst sind es Diderots Dramen, die ihm „nützlich" und „rührend" scheinen; dann gewiss seine eigenen englischen Vorbilder: Lillo, dessen Barnevelt er nachahmt, Richardson und Fielding, deren Romane für einen Dramatiker ungeheuer viel Stoff bieten, und schliesslich sein Abgott Shakespeare. Er bewundert Shakespeare wegen seiner wilden und bunten Welt, wegen seiner Unabhängigkeit gegenüber jedem Kunstrichter und jedem schablonenhaften Vorurteil. Indessen versteht er ihn nicht ganz und benützt ihn oft als Waffe, Beweisgrund und Abwehr gegen seine Feinde. Mit Recht betont er jedoch, dass Shakespeare ein nationales Genie sei, und dass seine Helden zur ganzen Welt, nicht nur

[1]) Du Théâtre. S. 84.
[2]) Du Théâtre. S. 92.
[3]) Du Théâtre. S. 87 f.
[4]) Eine ähnliche Kritik Molières übte auch Rousseau in seiner „Lettre à D'Alembert sur les Spectacles", die sicherlich Mercier nicht unbekannt war.

zu einem Teil derselben sprechen[1].) Mit grosser Hochschätzung äussert Mercier sich über Shakespeares historische Stücke[2]), und später, als er Gelegenheit hat, Julius Cæsar zu analysieren, steigert sich seine Begeisterung bis zum wärmsten Enthusiasmus.[3]) Diese Bewunderung wächst immer mehr mit der Zeit. Er begrüsst und unterstützt Letourneurs Uebersetzung, und in seinem „Tableau de Paris" empfiehlt er den jungen Dichtern Shakespeare „als den grössten Interpreten der Natur".[4]) Mit alledem erklärt er sich aber noch nicht zufrieden. Er möchte einen moralisierenden Shakespeare haben — die Moral vermisst er doch bei seinem grossen britischen Vorbild — und dafür geht er selbst ans Werk. Er bearbeitet „Romeo und Julia" in seinem Drama "Les Tombeaux de Vérone", indem er den tragischen Schluss ändert, und gibt in dem Stück „Le vieillard et ses trois filles" eine freie Nachahmung Lears, den er nicht mehr als König, sondern als „Familienvater", als Menschen schildert, und auf diese Weise ein moralisches Bild aus einem shakespearischen Trauerspiel macht. So wie Schiller begeistert er sich für die Gestalt Thimons von Athen und behandelt diesen Stoff nach der oben genannten Methode. Die Shakespearomanie verfolgt ihn sein ganzes Leben und im hohen Alter ruft er noch aus: „Shakespeare est mon auteur, mon maître".[5]) Auch seine Bewunderung für die Deutschen spricht Mercier in seiner Dramaturgie aus.[6]) Er schätzt bei ihnen ihr nationales Theater. Lessings Dramen kannte er aus der Uebersetzung: "Théâtre allemand" von Junker und Liebault (1772/85). Aber erst nach seiner Reise nach Deutschland nahm sein Interesse für die Deutschen zu und machte aus ihm einen Vorgänger der Mme. de Staël.

Welches ist nun das neue Theater, das Mercier schaffen will, welches die dazugehörende dramatische Gattung? Es ist das Drama, „Rührstück" und „Familiengemälde", „Sittenschule" und „nationales Kampfmittel", eine „öffentliche" Anstalt, die wie ein Gerichtshof allen offen steht.

Diese positive, schöpferische Theorie entwickelt sich bei Mercier aus den Anschauungen, die er von der hohen, fast göttlichen Bedeutung des Dichters hat, und aus der moralischen Zweckmässigkeit, die er dem Theater zuteilt. Der Dichter ist ein „universaler Maler"[7]), der für „alle Zeiten schreibt"[8]), er ist ein Gesetzgeber, der die Welt verbessern kann. Er ist ein freies, in der Natur wurzelndes Genie, und deshalb braucht er keine Regeln zu befolgen. Das wirkliche

[1]) Du Théâtre. S. 204.
[2]) Annales politiques et littéraires. S. 4.
[3]) Mon Bonnet de nuit. T. III., S. 138–181.
[4]) Tableau de Paris. T. IV., Kapitel 169.
[5]) Satyres contre Racine et Boileau.
[6]) Du Théâtre. Anmerkung S. 108 u. 109.
[7]) Du Théâtre. S. 194 u. „Vorrede von La Brouette du Vinaigrier" (Aufl. 1784).
[8]) Du Théâtre. S. 338.

Genie ist "kühn, fruchtbar und frei von allen Fesseln" [1]), es hat die Begeisterung für sein Schaffen und den Glauben an seine Kraft. In der modernen Zeit kann man ihm nur selten begegnen. Die Raffiniertheit der Künste und die engen Gesetze haben sein Feuer gelöscht. „In der Kindheit der menschlichen Gesellschaft war das Genie kühner und entwickelte sich mit mehr Kraft und Ungezwungenheit". „Man soll ihm seine ursprüngliche Freiheit wiedergeben, und er wird wieder seine Kraft erobern, wird von neuem sein Vaterland in Staunen setzen und auf seiner Stirn die Strahlen seines verschwundenen Ruhmes wieder leuchten lassen." Denn „le Génie est de tous les pays et de tous les temps".[2]) Darum soll der junge Dichter nur sich selbst folgen, seinem innern Verlangen, ohne die kalten Poetiken zu verwenden, denn das Geheimnis des dichterischen Schaffens ist in sich selbst verborgen, und man muss es nur suchen, um es zu finden.[3]) Und wie ein echter Stürmer und Dränger oder Romantiker behauptet Mercier, dass die Kritik noch keinen Dichter geschaffen habe.

Der Dichter müsse erst sich selbst kennen und erst nachher sich in die Menschen und die Welt vertiefen. Er müsse viel auf Reisen gehn, sich alles aufmerksam notieren und sein Werk im Rausche der Begeisterung niederschreiben.[4]) Seine Erziehung müsse sehr einfach sein, und die Bücher, die er lesen soll, dürfen nur von Richardson, Fielding, Molière, Corneille und Diderot stammen. Er müsse die Natur, die Menschen, die Wahrheit und das Gute lieben und müsse die Tyrannei und die engen Grenzen, welche die Nationen trennten, hassen.[5])

„Le spectacle est un mensonge", sagt Mercier gleich am Anfang seiner Schrift, aber eine Lüge, die den Schein der Natur achte und dieser unbedingt diene.[6]) Die dramatische Dichtung könne nur auf der Nachahmung der Dinge und der Natur fussen. Sie umfasse das ganze Leben, das ganze Universum und nicht nur einen Teil. Die grosse Menschheit und die bunte Natur mit allen ihren Erscheinungen sollten dem Dichter den Stoff geben, und alle Stände, alle Gesellschaftsschichten und Zeitalter finden bei Mercier Platz auf der Bühne. In einem Brief vom Jahre 1806 sagt er: „*Fais comme tu voudras*, on a été chercher les règles dans l'art, tandis qu'elles sont hors de l'art." [7]) Für Mercier gibt es nichts, was man nicht auf die Bühne bringen könnte. Das Theater müsse für das ganze Volk geöffnet sein, denn es habe eine soziale Bedeutung und sei eine Arena, auf der alle edlen Ideen kämpften und siegten.[8]) „Agrandissez cette

[1]) Du Théâtre. S. 194.
[2]) Du Théâtre. S. 307.
[3]) Du Théâtre. S. 317 ff.
[4]) Du Théâtre. S. 175 ff.
[5]) Du Théâtre. S. 224 ff.
[6]) Du Théâtre. S. 1.
[7]) Monselet. Op. cit. S. 76.
[8]) Du Théâtre. S. 137 f.

salle mesquine — ruft er aus — doublez les gradins, ouvrez les portiques que la multitude entre en foule et remplisse ces loges.“ [1]) Aber das Theater solle keine Zerstreuung für das Volk sein, sondern „un objet d'instruction, un honnête délassement, un plaisir utile et non une distraction.“ [2]) Es müsse moralisieren und bessern und „allen Verbrechen den Krieg erklären“.[3]) Es sei der “oberste Gerichtshof, wo der Feind des Vaterlandes vorgeladen werde und wo er alle seine Laster dargestellt finde“.[4]) Die Bühne wird also bei Mercier eine Art Kanzel, von der aus der Dichter als Gesetzgeber wie ein Vater zum Volke spricht. Ein grosser Dichter ist ein „grosser Wohltäter“, ein „Interpret der Unglücklichen“, eine Art Demosthenes.[5]) Es ist „Pflicht des Theaters, die Gesetze zu vervollständigen oder sie zu verbessern“ [6]) und es ist auch seine Pflicht, für die Nation moralisierend und belehrend zu wirken.

Mercier misst also dem Theater eine ethische Bedeutung bei, und er verwandelt die Bühne, auf der früher die verhassten „Histrionen“ ihre unsittlichen Stücke aufführten, in eine Schule der Pflicht. Die ethische Auffassung der dramatischen Kunst, diese Achtung und Leidenschaft, mit der Mercier sie erklärt und verteidigt, diese Säuberung der Bühne von jeder Unsittlichkeit bildet einen der wichtigsten Züge der dramatischen Reform Merciers. Diese Auffassung ist aber auch eine opportunistische, eine Aktualitätsfrage. Das, was am meisten die gegenwärtige Generation interessiert, muss auch den Dichter interessieren, und zwar die siegende Tugend, die politischen Fragen des Zeitalters, die Philosophie und der neuerwachte Patriotismus. Es gibt keine enge dramatische Gattung, die dem Dichter und seiner Phantasie Schranken setzen könnte. „Il y a autant de genres qu'il y a de sujets. Il y a autant de physionomies qu'il y a d'hommes.“ [7]) Sicherlich haben die Romantiker von dem dramatischen Dichter nicht mehr verlangt.

Darum bringe man auf die Bühne: „den General, der seine Pläne macht“,[8]) „den fürs Varterland sorgenden Politiker“, „den diplomatischen Botschafter“, „den Kaufmann, der die Freiheit des Handels verlangt“,[9]) „den philosophierenden Monarchen“,[10]) „den Wissenschaftler“, „den verbannten Hugenotten“ und patriotische, tugendhafte Gestalten der Geschichte. Die Geschichte, meint Mercier, müsse jedoch als Stoff für das Theater mit Vorsicht verwendet werden. Für den Laien sei sie überhaupt gefährlich, und nur der Philo-

[1]) Du Théâtre. S. 214.
[2]) Du Théâtre. S. 216.
[3]) Du Théâtre. S. 128.
[4]) Du Théâtre. S. 62.
[5]) Du Théâtre. S. 8 u. 135.
[6]) Du Théâtre. S. 260.
[7]) Du Théâtre. S. 267.
[8]) Du Théâtre. S. 156.
[9]) Du Théâtre. S. 159.
[10]) Du Théâtre. S. 163.

soph, oder der philosophierende Dichter könne sie richtig entziffern.[1]) Wenn die Tragödie die Helden der Geschichte verändere, so müsse das Drama sie getreu wiedergeben, denn der Dichter dürfe die geschichtliche Wahrheit nicht missachten. Die Geschichte müsse mit allen ihren Sitten und Gebräuchen wiedergegeben werden, und das historische Stück müsse ein getreues Bild der geschilderten Epoche darstellen. Das ist also nichts anders als die Lokalfarbe der späteren Romantiker.

Um alle diese Ziele zu erreichen, müsse der Dichter zu rühren wissen. Die Empfindsamkeit der menschlichen Seele müsse in Betracht gezogen, die Leidenschaften geweckt und die Gemüter erschüttert werden. Die kalte Moral wirke nicht, sondern allein die warme, rührende Sittlichkeit. „Celui qui fera verser le plus de larmes, qui les larmes essuyées se fera lire encore, obtiendra la palme, malgré toute opposition contraire.“[2]) Dafür betrachtet Mercier alle Leidenschaften, die auf der Bühne dramatisch wirken müssen, nur als Tugenden und eine Tugend müsse auch die Liebe sein, wenn sie eine Rolle am Theater spielen wolle.

Welches ist nun die Form, die diese Prinzipien allein erhalten können? Es ist das Drama, eine Gattung zwischen der Tragödie und Komödie. Der Unterschied zwischen den zwei Gattungen kann nach Mercier der Kunst nur schaden. Das Drama sei eine Gattung, die dem modernen Leben näher stehe, denn es könne gleichzeitig ein „interessantes, moralisches und spöttisches Bild sein“.[3]) Das Bild solle der Natur entnommen sein und sie getreu wiedergeben. Nur Diderot habe das richtige Drama geschrieben, alle anderen hätten sich umsonst bemüht, und auch La Chaussé sei es wegen seiner Weichlichkeit nicht gelungen, das richtige Rührstück zu schaffen. Man habe entweder die ernsten oder die lächerlichen Züge übertrieben, statt den Mittelweg zwischen den beiden zu halten. Man solle nur nicht das Drama mit der Tragi-Komödie verwechseln, die viel zu leicht von der grausamen Tragik zur Groteske überspringe. Auch beim Drama dürfe der Dichter nicht die Handlung einem einzigen Charakter unterwerfen, sondern sie aus dem Spiel der Charaktere spriessen lassen.[4]) Eine einzige Einheit müsse der Dichter beim Drama unbedingt berücksichtigen: die Einheit des Interesses. „Jedes Drama, dessen Hauptinteresse geteilt sein werde, sei ein unvollkommenes Werk.“[5]) Wenn Diderot die Regeln nur aus Opportunitätsrücksichten geduldet hat, so verwarf sie Mercier auf alle Fälle und behielt nur die eine Regel: die Einheit der Handlung oder wie er sie nannte, die Einheit des Interesses.[6])

---

[1]) Du Théâtre. S. 46 f.
[2]) Du Théâtre. S. 307.
[3]) Du Théâtre. S. 105.
[4]) Du Théâtre. S. 147.
[5]) Du Théâtre. S. 106.
[6]) Eloesser: Das bürgerliche Drama im 18. Jahrhundert. S. 38.

Um dieses sittliche und rührende Ziel zu erreichen, müsse das Drama in Prosa geschrieben werden, weil diese einfacher sei und auf der Bühne mehr Eindruck mache, als die schöntönenden Verse, da man sich zu den Menschen in ihrer Sprache und nicht in der der Götter wenden müsse.[1]) Diese Gattung stünde jedoch in ihren Anfängen und der grosse französische Dramatiker sei noch nicht erschienen. Mercier prophezeit dem Drama eine Glanzperiode. „Je puis prédire enfin, que ce genre bien traité est fait pour exciter l'idolâtrie de la nation et qu'elle abandonnera à bientôt le superbe Agamemnon pour le simple et honnête Bourgeois."[2])

Ich habe versucht, die wichtigsten dramaturgischen Ideen Merciers hervorzuheben. In einem Satz könnte man seine Theorie fast folgendermassen kurz zusammenfassen. Mercier hat nicht allein wie Diderot die Tragödie angegriffen, das bürgerliche Drama empfohlen und die Moral als Grundgedanken des Dramatikers gefordert, sondern er hat die grossen Klassiker bekämpft, eine neue Theorie der Komödie geschaffen, eine breite Erweiterung der Bühne verlangt, die historischen, politischen, sozialen und religiösen Fragen in den Vordergrund gerückt, die nationalen Ideen gefördert und als einer der ersten in Frankreich dem freien und schaffenden Geist seine volle Bedeutung geschenkt.

Merciers Dramaturgie stiess auf fast allgemeine Feindschaft. Er wurde nicht bekämpft, aber, was noch schlimmer ist, bespottet. Allein Cailhava besprach seine Theorien ernster. Die Schuld an diesem Misserfolg liegt wohl in seinen oft übertriebenen Aeusserungen, in seinem überschwenglichen Stil und auch in seinen Dramen selbst. Man erwartete wie bei Diderot und Beaumarchais ein grosses Beispiel seiner Prinzipien und man erhielt nur die rührenden, übertriebenen und moralisierenden „Familienbilder". Mercier versuchte seine Theorien zu verwirklichen, scheiterte aber an dem Mangel seines dichterischen Talentes. Wenn er von Molière sagte, dass er ein Dichter und kein Philosoph wäre, so kann man von Mercier sagen, dass er ein «Philosoph», wie solche zu Hunderten im achzehnten Jahrhundert lebten, aber kein Dichter gewesen sei. In „Le Juge", „L'Indigent", „Deserteur" und „Brouette" ist er ein Vorläufer des modernen, sozialen Dramas, erhebt sich jedoch nicht über das Banale und das langweilige Moralisieren. In „Childerie I", „La Mort de Louis XI", „Philippe II", und „Jean Henuyer" versucht er sich im historischen Drama, gibt aber nur dialogisierte Anekdoten und vielleicht manchmal geschickte Entwürfe. Trotz seiner scharfen theoretischen Kritik bleibt er in der Praxis noch in den Fesseln der alten dramatischen Technik stecken. Er, der doch Aristoteles und die Klassiker wegen ihrer Kunstgriffe tadelt, kann sich in seinen Dramen von manchem Kunstgriff nicht losmachen. So gründet er die Handlung

[1]) Du Théâtre. S. 295 ff.
[2]) Du Théâtre. S. 169.

von vier seiner Dramen (Natalie, Le Juge, L'Indigent und Le Déserteur) auf unnatürliche, störende Wiedererkennungen. Auch der ganze Aufbau seiner Dramen ist ziemlich traditionell und konservativ. Seine Gestalten sind nicht getreu der Natur entnommen und hinter jedem Helden spricht der moralisierende, belehrende Philosoph. Sein Stil ist bald gebläht, schwülstig und deklamatorisch, bald voller Gemeinplätze. In seinen moralisierenden Tiraden verliert Mercier jeden Maßstab, und in seiner Eile neue Stücke zu schaffen, neue Stoffe zu dramatisieren, vernachlässigt er auch die Grammatik. Er ist derjenige Dichter — wie Brunetière sagt — bei dem die reine Kunst durch die Moral und die Empfindsamkeit verdrängt worden ist.[1])

[1]) Brunetière, Les Epoques du thêatre français. S. 312.

II. Teil.

EINLEITUNG.

Deutscher und französischer Sturm und Drang.

Als am Ende des Jahres 1773 der „Nouvel Essai" erschien, war Mercier in Deutschland schon durch seine anderen Werke bekannt. Neben Diderot fand auch er als Dramatiker in Deutschland Eingang. Hier hatte er sogar einen grösseren Erfolg als sein grosses Vorbild aufzuweisen. Durch Lessing war die klassische Tragödie von den deutschen Bühnen verdrängt worden, und das bürgerliche Drama eroberte eine Bühne nach der andern, so dass das mittelmässige Publikum, welches immer mehr Geschmack für rührende Familienstücke bekundete, den mittelmässigen und alltäglichen Mercier zu seinem Lieblingsautor machte.

Unter den Bewunderern Merciers ist in erster Linie Wieland zu nennen. Dieser führte den französischen Dichter in den literarischen Kreisen Deutschlands ein. Wieland war einer der ersten, der die Utopie „L'an 2440" las und bewunderte, und der sie seinen Freunden empfahl. So empfahl er sie Jacobi gleich nach ihrem Erscheinen, später auch Lenz. Jacobi nennt Mercier in einem Brief an Sophie Laroche vom 18. Januar 1772 „un grand génie de plus" und Wieland selbst verwertet ganze Kapitel des sonderbaren Traumes für seinen politischen Roman „Der goldene Spiegel" [1]). Goethe hat diese Schrift gelesen und war mit Schlosser einer der ersten, der die Stürmer auf den französischen Dramaturgen aufmerksam machte. Eine deutsche Uebersetzung gab Chr. F. Weisse heraus.

Namentlich aber zählten die Dramen zu denjenigen Schriften Merciers, welche überall in Deutschland grosses Aufsehen erregten. Lessing gab in deutscher Uebersetzung Diderots Dramen heraus. Die deutschen führenden Schauspieler der Zeit, wie Schröder, Eckhof und Mme. Seyler brachten Mercier auf die deutsche Bühne. Diderot war noch der Dramatiker der Aufklärung, des philosophischen Realismus in Deutschland, Mercier dagegen — jener des grossen Publikums und der führenden Schauspieler, der französische Liebling des Sturmes

[1]) Oskar Zollinger, L. Seb. Merciers Beziehungen zur deutschen Literatur (Z. f. fr. Spr. u. Lit. Bd. XXV 1903.)

und Dranges. Er war der Dramatiker des Bürgertums, und die bürgerlichen Dramatiker des damaligen Deutschland wie Iffland, Schröder und Kotzebue, die dem Geschmack der Masse zu schmeicheln wussten, übersetzten ihn und ahmten ihn nach. Es ist leicht erklärlich, warum Mercier eher in Deutschland Anhänger fand, als in seinem eigenen Vaterland. Die literarische Revolution war in Frankreich anfangs eine rein ästhetische, sie errichtete ihr Gebäude auf den Trümmern des sterbenden Klassizismus, der in Voltaire einen glänzenden und schwer zu überholenden Vertreter gefunden hatte. Es gehörte ein sehr grosses Talent, oder eine Autorität ersten Ranges dazu, wie diejenige des Encyklopaedisten Diderot, um dem zierlichen und vornehmen Geschmack der Pariser einen Impuls zu verleihen. Erst Beaumarchais wusste alle Herzen zu erobern, und knapp vor der Revolution war die französische Bourgeoisie stark genug, um mit ihrem Geschmack auch auf akademische Kreise einzuwirken. In Deutschland war diese Revolution sowohl eine ästhetische als auch eine soziale und nationale. Die Deutschen wollten zwar ein nationales, gleichzeitig aber auch ein künstlerisches Theater haben. Lessing erfüllte diese beiden Wünsche. Die Stürmer wünschten aber auch ein Theater für die Massen, ein Theater, welches gleichzeitig eine freie Tribüne und ein Bild der Gegenwart sein sollte. Das bürgerliche Publikum verlangte nach Familienbildern, sozialen Kämpfen und rührenden, moralisierenden Stücken; und das sollten ihm seine Lieblingsdichter und Schauspieler bieten. Diese zwei Richtungen, der Sturm und Drang und die bürgerliche Dramatik, vermochten den Franzosen Mercier, der in Paris keine Bühne für seine sozialen Rührstücke fand, nur aufs herzlichste aufzunehmen und seine Stücke mit Begeisterung zum Vorbild zu machen. Lillo wurde in Deutschland nicht so sehr durch die direkte Uebersetzung seines „Barnevel" bekannt, als durch die Bearbeitung von Merciers „Jenneval". Dieses Stück, das eigentlich weit unter dem Original steht, gefiel durch seinen glücklichen Schluss.[1]) Schon im Frühjahr 1770 erschien eine Uebersetzung. Auch der Schauspieler Schröder übersetzte dieses Drama für seine Bühne und führte es im Jahre 1779 auf. Die Seylerische Gesellschaft zählte es zu ihrem Repertoire und brachte es auf den Hoftheatern Gotha und Weimar zur Aufführung.[2]) Merciers „Déserteur" erfuhr allein im Jahre 1771 nicht weniger als fünf deutsche Uebertragungen. Die Seylerische Truppe spielte ihn in den Jahren von 1771—76 in Hildesheim, Weimar und Gotha; Stephanie bearbeitete und benutzte ihn für sein Soldatenstück, und Anlehnungen an dasselbe sind auch bei H. F. Möller nachzuweisen.[3]) Die ganze Déserteurliteratur, welche damals in Deutschland erschien, und über die Lenz einmal spottete, stammte von Mercier. Eine gleichlautende Bemerkung findet man in einer

[1]) Eloesser, Das bürgerliche Drama. S. 22.
[2]) Oskar Zollinger, Mercier als Dramatiker und Dramaturg. S. 16.
[3]) Oskar Zollinger, Ibid. S. 27.

Rezension jener Zeit. „Wer das weiss, wie viele Uebersetzungen von diesem Schauspiel erschienen sind, und wie oft es auf der Bühne vorgestellt wurde, der wird sich nicht wundern, dass eine zweite Auflage erscheint.“[1]) «L'Indigent», das erste sozialistische Proletarierdrama, wurde gleich ins Deutsche übersetzt und auf allen Bühnen aufgeführt. Die begleitenden deutschen Vorreden zeigen, wie beliebt Mercier bei den Deutschen war.[2]) Chr. Felix Weisse hat in seinem Drama „Armut und Tugend“ den „Indigent“ nachgeahmt.

Ebenfalls erschienen zwei Uebersetzungen von «Le faux ami» und von „Jean Hennuyer“.[3]) Die ganze bürgerliche Dramatik jener Zeit stand unter Merciers Einfluss. Möller, Schröder, Kotzebue und Dalberg diente er als Vorbild, und alle diese schrieben rührende, moralisierende Familienbilder im Sinne des französischen Dramatikers. In allen ihren Stücken spiegelt sich nicht nur dieselbe Stimmung wie bei Mercier wieder, findet man nicht nur sein Interesse für soziale und politische Fragen, sondern auch dieselben Gestalten, dieselben Charaktere. Der alte ehrliche Vater, dem man bei Lenz, Wagner und beim jungen Schiller begegnet, ist eine Lieblingsfigur der Dramen Merciers. Ein späteres Drama Merciers, „L'habitant de Gouadeloupe“ hat vielen bürgerlichen Dramen Stoff geliefert und bildet neben den Déserteurdramen ein Lieblingsthema der bürgerlichen Dramatiker. Um den heimkehrenden Verwandten dreht sich die Handlung in manchen Stücken von Kotzebue, Wagner, Schröder und Möller.

Auch Mercier war das deutsche Bühnendrama jener Zeit nicht unbekannt, und er schätzte es viel mehr als das französische. In einer Randnotiz seiner Dramaturgie lobte er das junge deutsche Drama und hoffte es weiter gedeihen zu sehen. Mercier kannte Lessings Dramen aus den Uebersetzungen, die sich in der Sammlung «Théâtre allemand», übersetzt v. Junker und Liebault (4 Bände 1772—85), befinden. Auch Goetz, Stella und Clavigo waren ihm aus dem «Nouveau Théâtre allemand» von Friedel bekannt, und er beabsichtigte, einen «Main de fer» zu schreiben und den Werther zu dramatisieren.[4]) Für sein Drama «Olinde et Sophronie» benutzte Mercier eine Uebersetzung von Cronegks ähnlichem Drama. Bei seinem Besuch in Mannheim machte er die Bekanntschaft Dalbergs und Ifflands, und nach einer Aufführung von Schillers „Räubern“ schrieb er einen begeisterten Brief an das «Journal de Paris». Lavater lernte er später in der Schweiz kennen. Bei dieser Gelegenheit konnte dieser seine physiognomischen Kenntnisse auf die Probe stellen.

Wie man sieht, fühlte sich Mercier in Deutschland, wie in einer zweiten Heimat. Nur mit Bedauern verliess er es. Merciers revolutionärer Essai über das Theater trug ihn von den Schichten des alltäglichen Publikums und der Durchschnittsdramatiker zur kämpfen-

[1]) Frankfurter Gelehrte Anzeiger 13. Sept. 1774.
[2]) Zollinger op. cit., S. 53.
[3]) Zollinger op. cit., S. 60.
[4]) Béclard — op. cit., S. 223.

den und rauschenden Welt der jungen Genies. Dieser Essai ist in seiner ganzen Art ein Sturm- und Drangprodukt, und sein Verfasser kann neben Rousseau als der Führer des französischen Sturmes und Dranges gelten. Die akademische Kritik kennt in der französischen Literatur eine solche Bewegung nicht. Und doch finden wir in Frankreich dieselben vorausgehenden Symptome der Romantik, und begegnen uns bei einem systematischen Studium der französischen Literatur dieselben Erscheinungen wie in der Sturm- und Drangliteratur. Ist denn Rousseau, mit seinem Drang zur Freiheit und seiner Liebe zur unverfälschten Natur, kein Stürmer und Dränger? Rousseau, der den deutschen Genies so viel Nahrung und Stoff für ihre Werke geboten hat? Und ist der übersinnliche Restif de la Bretonne mit seinen realistischen Romanen kein Erneurerer in der französischen Literatur? Ist Letourneurs Shakespeare-Uebersetzung, mit ihrer begeisterten und herausfordernden Vorrede, keine literarische Heldentat im Sinne der Stürmer? Und ist endlich Figaro, der witzige und freche, der satirische und sentimentale Figaro, keine Sturm- und Drangerscheinung? Das ist sicherlich zu bejahen. In den beiden Komödien Beaumarchais gipfelt der französische Sturm und Drang. Das Theater wird mit einem Male ein oberster Gerichtshof, wie es Mercier verlangt hatte, wie es die deutschen Reformatoren wünschten und zu verwirklichen versuchten. Die Bühne als Kampfarena, die freie, offene Bühne, auf welcher der Sturm der Leidenschaften und der neuen Ideen ausbrechen sollte, war der Tempel des Sturmes und Dranges.

Keineswegs kann man bei den Franzosen von einer so organisierten und leidenschaftlichen Kampfbewegung wie bei den Deutschen reden. Die grossen Geister, welche die neue Saat streuten, arbeiteten in Frankreich jeder einzeln für sich. Rousseau schrieb seine Werke in tiefer Einsamkeit, kümmerte sich wenig um die grosse Masse und war merkwürdigerweise mehr ein Feind als ein Freund des Theaters. Beaumarchais, nachdem er den grossen Sieg über die Schauspieler des Königs erfochten hatte, verlor sich immer mehr in seinen Prozessen, sodass er plötzlich vereinsamt in der literarischen Bewegung dastand. Es gab in Frankreich keinen Freundesbund wie in Deutschland, es gab kein unbedingtes Ziel, das man verfolgte, — sondern nur einen Kampf zwischen den alten klassizistischen Schriftstellern und der neuen, nach Reform trachtenden Jugend, die ihre Werke auch in die gebildeten Kreise einzuführen wünschte. Diejenigen, welche den deutschen Genies am nächsten standen, besassen leider weniger Persönlichkeit, weniger Talent als diese. In Deutschland waren es hervorragende Geister, wie Herder und Goethe, oder bedeutende Talente, wie Lenz und Klinger, welche an der Spitze der Bewegung standen; in Frankreich dagegen gipfelte diese Bewegung in Merciers «Du Théâtre», Letourneurs Shakespeare-Uebersetzung und — überraschend — in dem Figaro. Figaro, von dem ein französischer Kritiker sagt, dass er durch seine Gedankenfreiheit und Frechheit ein Pamphlet sei, ist so kräftig und natürlich gezeichnet, wie ihn in dieser

Art der damalige welsche Geist nicht zu fassen gewohnt war. Die zierlichen und liebenswürdigen Franzosen hatten kein Verständnis und keinen Sinn für Kraftnaturen wie Götz und Karl Moor, oder für Halbgötter und Titanen, wie Faust und Prometheus. Auch der litetarische Kampf bestand bei ihnen mehr aus deklamatorischen Streitschriften, als aus Satiren und Parodien, welche zu den üblichen Waffen des Frankfurter Kreises zählten. Die Genielehre, den Kultus der Persönlichkeit, führten die Franzosen nicht so weit wie die Deutschen. Dafür waren sie zu sehr Franzosen und zu sehr von der alten Schablone abhängig. Jedoch ist die Begeisterung für Shakespeare bei Letourneur, Mercier und ihren Gönnern ein wichtiges Sturm- und Drangsymptom und fällt in denselben Zeitabschnitt wie die deutsche Sturm- und Drangperiode. Wegen dieser Uebersetzung entstand der Kampf um Shakespeare, an welchem sich die grössten Geister Frankreichs beteiligten. Die Uebersetzung erschien 1776 mit einer brausenden Vorrede im echten Sturm- und Drangstil und das Subskriptionsverzeichnis zählte unter den grossen Namen Frankreichs, neben dem König und den Prinzessinnen, auch Mercier.[1]) Der Alte von Ferney sah es als seine Pflicht an, zu erwidern, und seine zwei Briefe gegen Shakespeare, die von d'Alembert in der französischen Akademie vorgelesen wurden, bilden den letzten Versuch der klassischen Richtung, die neue Literatur in ihrem siegenden Feldzug zu hemmen. Shakespeare eröffnete die neue Epoche der französischen Literatur, und wenn er auch keine so talentvollen Nachahmer wie in Deutschland fand, so konnte er doch den französischen Widerstand endgültig brechen. Diese Uebersetzung und der Kampf, der ihretwegen entbrannt war, stehen im Mittelpunkt der französischen Musenrevolution.

Ihr Hauptvertreter ist Louis Sebastien Mercier. Er ist der Vorkämpfer der französischen Romantik und bei ihm findet man beinahe alle Symptome, beinahe alle literarischen Eigenschaften, die den deutschen Sturm und Drang kennzeichnen. Mercier ist Anhänger der Genielehre und als solcher entnimmt er seine Ideen derselben Quelle wie die deutschen Stürmer. Er schätzt Young, dessen „Nachtgedanken" er gerne liest und dessen «Conjecture on original composition» er gelesen und tief in sich aufgenommen hat. Als Mercier später in seiner Schrift «Mon Bonnet de Nuit» über Young sprach, rief er aus: «La poésie audacieuse est la vraie poésie. La poésie élégante n'est que versification.» Mercier war gegen alle Poetiken, wie die Stürmer, und schrieb seine nur, um alle andern zu verdrängen, und um ihre Nichtigkeit zu beweisen.

«Le style ne s'étudie point — schreibt er in seinem Essai — il jaillit ou rompe, s'élance ou tombe, est embrasé ou timide»[2]) und «qui écrit plus mal au monde qu'un grammairien? qui vous endort,

[1]) J. J. Jusserand — Shakespeare en France. S. 288.
[2]) Du Théâtre. S. 334 und 335.

si ce n'est un discours académique?» Solche Sätze voller Verachtung für das Erlernte und Regelmässige hätten gewiss auch die jungen Reformatoren Deutschlands unterschrieben. Derartige Ansichten sind nicht zu sehr von Hamanns berühmtem Satze entfernt: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes."

Dann ist Mercier ein treuer Anhänger Rousseaus, und als solcher will er eine freie, tätige, kräftige Menschheit, wie sie auch die Strassburger Dichter wünschten. Seine Menschenliebe, sein Mitleid für die Unglücklichen und Leidenden entwickelte sich zu einem ausgeprägten Tyrannenhass. Mercier hasste die schlechten Könige, er hasste alle diejenigen, welche die Menschen knechteten, und er erklärte, dass es die Pflicht des Dichters sei, die Tyrannen auf den öffentlichen Gerichtshof, auf die freie Bühne zu bringen. Er glaubte mit Rousseau und den Genies, dass die Menschen von Geburt aus gut seien, und dass die Laster durch die dramatische Kunst bekämpft werden könnten. Man könne die lasterhaften Menschen bessern, und das solle der Zweck der Dichtung sein, die besonders als dramatische ihre pädagogische Wirkung ausüben könne. Auf der Bühne müssten deshalb die Laster mit den Tugenden kämpfen, und die letzteren siegen; auf der Bühne dürften alle Ideen im Wettstreit stehen, und die Bühne müsse eine Arena sein, in welcher alle Streitfragen der Zeit behandelt würden. Bei Mercier, wie bei den Stürmern wird die Dramatik die Trägerin aller neuen Ideen, sie verkörpert alle sozialen Forderungen und hilft dem politischen Freiheitsgedanken, sein Ziel zu erreichen. Darum stehen Mercier und die deutschen Reformatoren der alten Tragödie, die eigentlich den alten und für die neue Zeit uninteressanten „griechischen Baum in französischen und deutschen Boden verpflanzte", fern. Darum wollen sie eine neue Welt schildern und auch für diese Welt eine neue poetische Sprache erfinden, eine Sprache, wie sie ein einziger gesprochen hat: Shakespeare.

In Shakespeare erblickt die literarische Revolution des 18. Jahrhunderts ihre Gottheit. Diese schrankenlose Bewunderung für Shakespeare bildet einen der bedeutendsten Berührungspunkte zwischen Mercier und dem deutschen Sturm und Drang. Wie die Stürmer begeisterte sich Mercier für den grossen Briten, den er, wie schon erwähnt, zu übersetzen versuchte. Um Shakespeares willen griff er auch Voltaire an, dem er nie verzeihen konnte, dass er den grossen Briten einen „betrunkenen Wilden" genannt hatte.[1]) Mercier betrachtete Letourneurs Uebersetzung als eines der wichtigsten Ereignisse des Zeitalters. Ganz im Sinne des Strassburger Kreises äusserte er sich über Shakespeare und über die durch seine dramatische Richtung ihm fernstehende französische Tragödie: „Il y a plus; il suffit de vouloir faire une tragédie française pour ne plus savoir lire Shakespeare." Kühner konnte sich auch der junge Lenz nicht äussern.

[1]) Mon Bonnet de Nuit. T. III., S. 138—181.

Ausserdem gibt sich Merciers Verwandtschaft mit dem Sturm und Drang in seinem Hass gegen die Journalisten, Kritiker und die sogenannten „Kunstrichter" und in seinem radikalen, schonungslosen Vorgehen gegen seine Feinde und Gegner kund. Mercier nannte sie „Charlatans" und „Neider" und wollte mit ihnen aus lauter Verachtung keine Streitigkeiten mehr haben, versäumte aber dennoch keine Gelegenheit, sie anzugreifen. Für ihn waren die Akademien und Journalisten „des véritables fléaux", welche das Genie erstickten. Auch sein ganzes Wesen war stürmisch und enthusiastisch, gleich dem der Stürmer, und ein ungeheurer Glaube an sein Kunstideal half ihm in seinem Kampf. Er kämpfte mit der ganzen Welt und glaubte felsenfest an sich und an den Erfolg seiner Ideen. Er hatte etwas von einem Propheten in seinem Wesen, wie Kaufmann und Lavater. Mit dem letzteren hatte er sein Interesse für die Physiognomik gemein. Auch sein Stil ist schnörkelnd und voller Pathos, wie derjenige der Stürmer; auch er leidet an Vielschreiberei, und auch er betrachtet die Beschäftigung des Dichters nicht als Handwerk oder Beruf, sondern als heilige Mission. Sein epochemachender Ausruf: „Tombez, tombez murailles, qui séparez les genres" umfasst beinahe die ganze literarische Doktrin der Sturm- und Drangperiode. Mercier ist aber durch sein uneinheitliches Talent und durch seine mittelmässigen Werke, durch sein impulsives, eitles, herausforderndes Wesen und seine nach allen Seiten gerichteten Angriffe der echte Vertreter jenes literarischen Donquixotismus, der uns auch bei manchem Stürmer begegnet.

Trotz all diesen gemeinsamen Berührungspunkten spielt Mercier beim Entstehen des Sturmes und Dranges nicht dieselbe Rolle wie Shakespeare und Young, Rousseau und Diderot. Sein kritisches Werk erschien, als diese Bewegung schon in vollem Gange war. „Götz", die „Blätter für deutsche Art und Kunst" und die ersten Entwürfe zu Lenzens Anmerkungen waren geschrieben. Dort in Strassburg, im fröhlichen und eifrigen Kreise der literarischen Gesellschaft, wurde die Grundlage der deutschen literarischen Revolution geschaffen. „Will jemand unmittelbar erfahren, was damals in dieser Gesellschaft gedacht, gesprochen und verhandelt worden, der lese den Aufsatz Herders über Shakespeare in dem Hefte von deutscher Art und Kunst; ferner Lenzens Anmerkungen über das Theater, denen eine Uebersetzung von „Love's labour's lost" hinzugefügt war. Herder dringt in das Tiefere von Shakespeares Wesen und stellt es herrlich dar; Lenz beträgt sich mehr bilderstürmerisch gegen die Herkömmlichkeit des Theaters und will dann eben all und überall nach shakespearischer Weise gehandelt haben."[1]) So beschreibt Goethe einige Jahrzehnte später die ersten Gährungen und Symptome der deutschen Genieperiode.

[1]) Goethe. Dichtung und Wahrheit. Band 28, S. 75.

In Herders Shakespeareaufsatz findet man manche Idee, die auch Mercier zur Grundlage seiner Poetik machte. Es ist dies teilweise seine Auffassung über das griechische Theater. Die Bewunderung für Shakespeare tritt noch deutlicher in Goethes Rede zum Shakespearetag hervor. In dieser bringt Goethe den ganzen Glauben der jungen Genies zum Ausdruck. Er äussert sich über das französische Theater ungefähr wie Mercier in seinem Essai. Mercier hätte diesen ironischen, aggressiven Satz als Eigenes anerkannt, wenn er ihn gelesen hätte: „Nun sag ich geschwind hinten drein: Französgen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu gross und zu schwer".[1]) Auch Rousseau war schon der Lieblingsautor der Strassburger. Dort, auf dem elsässischen Boden, lernten die jungen Dichter den Naturphilosophen kennen und dort, beim Anblick der gotischen Kunst des Münsters und beim Studium Ossians, Shakespeares und der Volksdichtung, begriffen sie, dass das goldene Zeitalter der französischen Tragödie vorüber war. Die Genies hassten Voltaire, weil er die klassische Richtung aufrecht erhalten wollte und weil er ihre religiösen und pietistischen Gefühle verletzte.[2]) In Frankreich sahen die Genies nur Rousseau. Lenz nennt in seinen „Anmerkungen" Rousseaus Heloïse "das beste Buch, das jemals mit französischen Lettern ist abgedruckt worden". Für Klinger ist Emile „das erste Buch der neuen Zeit". Goethe selbst liebt und bewundert den einsamen Philosophen. Sein Werther ist ein Bruder der Heloïse. Die jungen Dichter forschten mit Leidenschaft auch in Frankreich nach den kommenden Reformatoren. Das neue Drama, welches dort Diderot, Sedaine und Mercier schrieben, zog sie an. Sie wünschten an Stelle der „bejahrten" und „vornehmen" Literatur der Klassiker eine neue, kräftige und natürliche Poesie. Goethe beschreibt in seiner Selbstbiographie die ganze literarische Atmosphäre, in der die Stürmer lebten. Er sagt unter anderem, dass Diderot den Genies verwandt sei, dass dieser in seiner Art ein „wahrer" Deutscher sei, und betont besonders, wie der Verfasser des „Père de famille", neben Rousseau, die Naturliebe und die sittlichen Gefühle der deutschen Jugend förderte.[3]) Diderots deklamatorische Prosa, welcher auch diejenige Merciers verwandt war, wussten die Deutschen von der französischen Alexandrinerpoesie genau auseinanderzuhalten. Mancher wenig talentvolle deutsche Jüngling gewöhnte sich einen schnörkelnden, pompösen Stil in der Art dieser aufgeblasenen Prosa an.

Als sich später die Freunde in Frankfurt wieder fanden, hatte jeder ein talentvolles, anerkanntes Werk hinter sich. Immer mehr war es die dramatische Poesie, die das Hauptinteresse des Dichter-

[1]) Max Morris. Der junge Goethe. Bd. 2. Zum Shakespearetag, S. 138.
[2]) A. H. Korf. Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts. Bd. 2. Kapitel Voltaire im Sturm und Drang.
[3]) Dichtung und Wahrheit. Bd. 28, Buch XI, S. 65 f.

kreises erweckte. Die jungen Genies betrachteten die Welt als eine unsterbliche, handelnde Bühne; Gott war der Oberregisseur dieses ungeheuren Theaters. Wie die Welt sollte auch die Kunst Handlung und voll freier kräftiger Taten sein. Jeder Dichter war ein Gott, der seine Menschen und seine Welt nach eigener Phantasie schuf. Die Natur bot dem kühnen Baumeister das Material, und er durfte frei und kühn das neue Theater bauen. In Prometheus gipfelt die Aesthetik des Sturmes und Dranges. Wie Prometheus sagten die Stürmer:

„Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu geniessen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich." —

Das wollten die jungen Reformatoren. Menschen wollten sie schaffen, freie, grosse, titanenartige Menschen, und dafür wollten sie ihre neue Bühne erweitern. Das Theater sollte die Grösse des menschlichen Wesens schildern, eine Grösse, die aus dem Kampfe mit den Lastern und den Ungerechtigkeiten des Lebens hervorgehen sollte. Das Theater sollte ein Bild der Welt sein, ein Bild der kämpfenden und leidenden Welt; eine Schule und ein Tempel sollte es sein, wo das Gute gepredigt wird. Das Theater konnte und sollte bessern, aber nicht durch süsse, weinerliche Rührstücke, nicht durch liebenswürdige Gestalten, sondern durch grosse Beispiele, welche der Universal- und Alltagsgeschichte entnommen sein sollten.[1]) Insbesondere im Frankfurter Kreise, in dem drei Dramatiker, Goethe, Klinger und Wagner, zusammenkamen, besprach man das Wesen des Theaters und versuchte die Zukunft des neuen Dramas zu erklären. Es war eine wahre „Dramomanie", welche die Dichter wie eine Krankheit befallen hatte. Alles drehte sich um das Theater. Jede Idee, jeder Einfall wurde blitzschnell dramatisiert, die literarischen Angriffe sogar wurden in scenische Entwürfe gefasst, und die eigenen Gespräche der jungen Aesthetiker und Dramaturgen wurden dialogisiert.[2])

Eine solche Stimmung fand Merciers Dramaturgie in Deutschland vor. Seine Dramen, welche neben den Stücken Diderots die Aufmerksamkeit des Genies auf sich gelenkt hatten, und von welchen später — wie Goethe selbst gesteht — der Essighändler einen Triumphzug durch Deutschland erlebte, waren den eifrigen Dramaturgen bekannt. Merciers Dramaturgie war aber viel kühner und, wie schon erwähnt, der neugeborenen Aesthetik des Sturmes und Dranges näherstehend als seine Dramen. Diese Schrift überraschte und interessierte.

[1]) Dichtung und Wahrheit. XIV. Buch. Goethe schildert hier die Entwicklung des deutschen Dramas von Lessing bis „Götz."

[2]) Dichtung und Wahrheit. Bd. 28, Buch XIV, S. 235.

Man übersah die Mängel, man übertrieb ihre Vorteile und man griff alles Kühne und Revolutionäre heraus. Es ist also kein Wunder, dass Goethe die Uebersetzung veranlasste. Wie sehr diese Schrift auf die jungen Dichter, die ihre eigenen Anschauungen darin fanden, gewirkt hat, und wie gross ihr Einfluss auf die kommende Tätigkeit der Genies war, bezeugt uns das Geständnis eines Mitgliedes des Frankfurter Kreises, das einige Jahrzehnte später dieses Vorbildes gedenkt und ihm einige anerkennende Worte widmet. Maximilian Klinger schreibt in seinen „Betrachtungen und Gedanken" über den fran zösischen Dramaturgen: „Mercier hat sich nach Frankreich verirrt; nach vielen seiner Werke, alten und neuen Dramen, Moralien und Erzählungen zu urteilen, war er wirklich zum Autor für das grosse deutsche Publikum bestimmt. Auch hat er in Deutschland ein grösseres Publikum, als in dem Vaterlande, in das er sich verirrt hatte."[1]) Auch Klinger sah in Mercier, wie Goethe in Diderot, einen Deutschen, betonte aber nur allgemein die Verwandtschaft, die zwischen dem französischen Dramatiker und der damaligen deutschen Literatur bestand. In dem Anhang zu Wagners Mercierübersetzung fasste hingegen Goethe die verschiedenen Ansichten der Stürmer über das „Du Théâtre" zusammen. Was sah Goethe in diesem Buch? Er fand es brauchbar, weil es viel „Wahres, Gutes und Edles" enthalte. Das Buch interessierte ihn, weil es „nicht mehr von der Länge und Kürze" und von der äusseren Form des Stückes handelte, sondern ausnahmsweise auf den „Inhalt stracks losging."[2]) Es war mehr eine Abhandlung über die Wichtigkeit des Stoffes als über die Bedeutung der kalten Form der dramatischen Dichtung. Goethe fand darin, statt der engen Einheiten der Klassiker, die Einheit des Interesses, und das, was er „innere Form" nannte. Denn diese Form war dem jungen Goethe „ein Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln."[3])

Der Gedanke, der uns in Dichtung und Wahrheit begegnet, über die Modernisierung der Bühne durch Wirkung der Malerei, tritt auch hier hervor. Auch hier meint Goethe, dass man die dramatische Tätigkeit von der Kenntnis der Bühne und ihres technischen Materials nicht trennen dürfe. Dieser Gedanke, der ihm hier bei der Betrachtung der dramaturgischen Ideen Merciers einfällt, stammt aber eher von Diderot, und so weiss der Verfasser von Götz, Stella und Clavigo das beste von den zwei französischen Theaterreformatoren zusammenzuschliessen und sich anzueignen.

Dieses Werk wirkte allgemein auf die tätige Gesellschaft der Stürmer und Dränger. Es war ihnen vor allem eine Waffe, eine echt französische Waffe gegen den französischen Klassizismus und gegen den Gottschedianismus, über den sich Goethe ärgerte, weil dieser den Hanswurst verdrängt und durch französische Marionetten ersetzt hatte.

[1]) Maximilian Klinger. Werke. Bd. 12, S. 73.
[2]) Wagners Mercierübersetzung, S. 485.
[3]) Wagners Mercierübersetzung, S. 486

Sie fanden endlich bei einem Franzosen alles, was sie selbst über die alte und neue dramatische Dichtkunst dachten, alles, was ihnen früher teilweise von Diderot, Rousseau und Shakespeare vermittelt worden war. —

Wenn sie von Diderot das Vorbild eines moralisierenden bürgerlichen Dramas, von Rousseau die Natur- und Freiheitsschwärmerei, von Shakespeare die Vorliebe für titanenhafte Helden und für freie dramatische Dichtkunst erhielten, so fanden sie bei Mercier alle diese drei Richtungen vereinigt vor. Merciers Ideen wirkten sowohl auf die Anschauungen und Theorien, als auch auf die Praxis des Genies. Jeder entnahm, was ihm besser gefiel, was mehr zu seinem eigenen Talent und seiner Beschäftigung passte. Diese sowohl negative als positive Kritik brachte den Stürmern nicht nur ihren vernichtenden Hass gegen das klassische Trauerspiel und die Regel der drei Einheiten, sondern auch eine neue Theorie der Komödie und ersetzte die aristotelischen Gesetze durch eine einzige feste Regel, die Einheit des Interesses, die bei Goethe vielleicht die „innere Form" und bei Lenz langsam die Einheit der Person ersetzte.

Der politische und revolutionäre Zug in Merciers Abhandlung, seine Vorliebe für soziale und moralische Fragen, interessierten ganz besonders die Stürmer, und in den Dramen von Lenz, Klinger und Wagner spiegeln sich diese Interessen wieder. Mercier ist aber nur Moralist und sozialer Gesetzgeber. Für ihn sind die Menschen moralische oder unmoralische Wesen, aber keine starken, grossen Persönlichkeiten. Dadurch entfernt er sich von den Stürmern und Drängern, die in ihren Werken den Kultus der Persönlichkeit betrieben. Darum ist auch die Komödie der Sturm- und Drangperiode, trotz der Beeinflussung durch Merciers Ideen, originell und selbständig. Denn sie ist in erster Linie Satire, „politische, religiöse und literarische Satire."[1]) Die Reform der Komödie ist vielleicht das originellste und interessanteste, was Mercier in seiner Dramaturgie geboten hat. Sie war vor allem eine soziale Reform. Die Komödie sollte eine Kritik der menschlichen Verbrechen und Laster sein und nicht der lächerlichen Schwächen des Menschen, wie sie Aristoteles aufgefasst hatte, wie sie Molière in Frankreich verwirklichte, und wie sie Lessing in Deutschland einführen wollte. Diese Auffassung unterscheidet sich von der Lessing'schen dadurch, dass bei Lessing die Komödie über alles lachen durfte. Lessing sagt in seiner hamburgischen Dramaturgie: „Wo steht es denn geschrieben, dass wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich."[2]) Auch Lessing wollte bessern und erziehen, aber nebenbei wollte er die reine, harmlose Komik auf der Bühne beibe-

[1]) Eugen Wolf. Die Sturm- und Drangkomödie und ihre fremden Vorbilder. (Z. f. v. L. g. 1887, S. 208

[2]) Lessing. Hamburgische Dramaturgie, Bong & Co. Bd. 5. S. 133.

halten. Lessing sagt ungefähr wie Mercier, dass die Komödie durch Lachen und nicht durch Verlachen bessern sollte. Er glaubt aber im Gegensatz zu Mercier, dass die Komödie genüge, wenn sie „die Gesunden in ihrer Gesundheit befestige." Mercier ging tendenziöser vor. Bei Lessing ist der künstlerische, bei Mercier der moralische Standpunkt vorwiegend. Mercier war auch gegen das Verlachen, wollte jedoch die Laster in ein komisches Licht rücken und sie womöglich lächerlich machen. —

Im ersten Teil habe ich gezeigt, wie weit Mercier gegen jede Komik, gegen das harmlose Lachen auftrat, und wie wenig er gerade dadurch ein Franzose und vielmehr ein Deutscher war. Denselben Ernst liebten auch die Genies bei der Komödie. Ihre Komik war ernst und bitter, beissend und geisselnd und ging leicht ins Tragische und Tragikomische über. Mercier wollte das Alltagsleben zum Gegenstand der Komödie machen. Das taten auch die Stürmer, die in ihre nächste Umgebung, in ihr eigenes Leben griffen. Und wie Mercier wollten die Genies nicht ein Individuum, nicht einen Charakter im Mittelpunkt der Komödie sehen, sondern eine Reihe von Gestalten, die ganze bunte Welt, welche uns umringt, die Gesellschaft mit allen ihren Ständen und die Verkettung von komischen Situationen. Lenz hat in seinen letzten Anmerkungen diese Theorie ganz übergenommen. Die andern Stürmer haben sie in ihren dramatischen Possen und Satiren zum Ausdruck gebracht, indem sie aus diesen „ein unerbittliches Strafgericht über die Torheiten und Laster der Zeit machten."[1])

Auch auf Durchschnittsdichter und -Kritiker übte diese Schrift einen grossen Einfluss aus. Iffland folgte den Grundsätzen Merciers, und Carl Christoph Reiche übertrieb in seiner Schrift „Ueber den Wert und zur Berichtigung der Gefühle von der Bühne herab" (Berlin 1774) die Theorien Merciers, indem er die Bildung einer theatralischen Pfarre verlangte, die aus jedem gespielten Stück den moralischen Nutzen ziehen sollte.

Gewiss übte die Dramaturgie Merciers mehr Einfluss auf weniger selbständige Geister, als auf originelle, nach Freiheit trachtende Genies aus. In bedeutendem Masse beeinflusste sie aber das gesamte Schaffen des jungen Lenz und des Frankfurter Dichters Heinrich Leopold Wagner. Lenz benutzte für die Umarbeitung seiner Anmerkungen Merciers Schrift und blieb auch weiter unter ihrem Einfluss; Heinrich Leopold Wagner schenkte der deutschen Literatur neben der Mercierübersetzung auch „Familienbilder" im Sinne des französischen Dramaturgen. Weniger beeinflusste dieses Werk Klinger, der sich rein theoretisch nie betätigt hat. —

Die nächsten Kapitel sollen diesen Einfluss bei den jungen Genies ausführlich untersuchen, um dadurch ein neues Licht auf den Entstehungsprozess der Sturm- und Drangideen zu werfen. Eine be-

[1]) Eugen Wolf. Op. cit., S. 339.

sondere Betrachtung und kritische Untersuchung verdienen die beiden Bedeutendsten des 18. Jahrhunderts: Goethe und Schiller. —

Es soll hier nur kurz erwähnt werden, dass in den ersten Büchern des „Urmeister" Merciers Gedanken zum Vorschein kommen, und dass es einen bestimmten Zusammenhang gibt zwischen Goethes Anhang zu Wagners Mercierübersetzung und den Theorien, die sich in der „Theatralischen Sendung" finden. Es ist sogar nicht von der Hand zu weisen, dass Goethe in der Absicht, für die Wagnerische Uebersetzung Anmerkungen über das Wesen des Theaters und der Bühne zu schreiben, zum Entschluss gekommen sei, diese dramaturgischen Gedanken in einem Theaterroman zusammenzufassen. So dürfte vermutlich der erste Entwurf des „Wilhelm Meister" entstanden sein.

Nicht weniger interessant ist der Einfluss, den Mercier auf den jungen Schiller ausgeübt hat. Schillers Anschauungen über die Bedeutung der dramatischen Dichtkunst, die wir in seiner Abhandlung „Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet" und in seinen Vorreden zu den „Räubern" und „Fiesko" finden, zeigen ihn uns als einen fleissigen Mercierleser.[1]) Auch für seinen „Don Carlos" benutzte er später Merciers Portrait von Philippe II. Endlich gab Schiller eine Uebersetzung der Vorrede zu diesem „historischen Bilde" im Jahre 1785 heraus.[2]) Nicht ausgeschlossen ist es, dass Schiller zuerst durch Mercier auf den Tellstoff, den der Dramaturg aufs wärmste einem Schweizer Dichter empfiehlt, aufmerksam geworden ist. —

Mercier konnte sich bei einer so guten Aufnahme in Deutschland, insbesondere aber dank der Anerkennung zweier grosser Geister wie Goethe und Schiller nur geschmeichelt fühlen und seiner Bewunderung für das deutsche Theater umsomehr Ausdruck verleihen. Er verlor keine Gelegenheit, es zu loben und seinen Feinden gegenüber sich seiner Beziehungen, die er zur Deutschen Literatur hatte, zu rühmen.

„Nous vîmes de nos jours la vaste Germanie
S'amuser tout à coup aux rayons du génie,
Là sont les esprits sains et les cœurs vertueux
Ils ont chéri mon nom et j'en rends grace au cieux."[3])

Schiller gegenüber bekundete er dadurch seine Dankbarkeit, dass er die Uebersetzung der „Jungfrau von Orleans" veranlasste, die er dann 1805 herausgab. Als seine Freunde sich auch fernerhin über ihn lustig machten, wusste ihnen Mercier ironisch zu entgegnen, dass ihn Schiller geschätzt und übersetzt habe.

„Chers collegues, tremblez; je m'en lave les mains,
J'ai rompu tous les fers, dont vous êtes si vains.

[1]) A. Kontz. Op. cit. p. 189.
[2]) A. Kontz, op. cit., p. 191 f. und Zollinger Merciers Beziehungen zur deutschen Literatur.
[3]) Mercier. Satyres contre Racine et Boileau. S. 17.

Oui, Schiller m'a traduit, cet homme de génie,
Il a senti mon âme et tel sot m'injurie."[1])

Diese Ehrung, die der grosse deutsche Dramatiker und der junge Goethe dem französischen Stürmer bezeugt haben, hat die französische Kritik immer getadelt oder ins Lächerliche gezogen. Uns aber erscheinen diese literarische Verwandtschaft und die gegenseitigen Einflüsse derart wichtig, dass wir dieselben einer eingehenden kritischen Untersuchung unterziehen wollen.

---

[1]) Mercier. Satyres contre Racine et Boileau. S. 45.

Kapitel I.

Heinrich Leopold Wagners Mercierübersetzung.

Unter den jungen Dichtern war Heinrich Leopold Wagner, Frankfurter Rechtsanwalt und Theaterdichter, am wenigsten begabt. Es fehlte ihm das ursprüngliche Feuer, die bahnbrechende Originalität, die einem Lenz und Klinger eigen waren. Er war ein Durchschnittsmensch, der sich mit einer gediegenen Leichtigkeit fremden Ideen und Formen anpasste. Sein Werk ist, im grossen und ganzen genommen, voll von Nachklängen aus anderen Dichtern und zeigt uns, dass aus diesem Anpassungstalent ein guter Uebersetzer werden konnte, aber kein Dichter, der sich mit seinen genialen Zeitgenossen hätte messen können. Goethe selbst hat ihn in „Dichtung und Wahrheit" sicherlich am richtigsten charakterisiert: „Vorübergehend will ich nur noch eines guten Gesellen gedenken, der, obgleich von keinen ausserordentlichen Gaben, doch auch mitzählte. Er hiess Wagner, erst ein Glied der Strassburger, dann der Frankfurter Gesellschaft; nicht ohne Geist, Talent und Unterricht. Er zeigte sich als ein Strebender und so war er willkommen." Goethe hat vielleicht die Mittelmässigkeit Wagners ein wenig übertrieben, weil dieser ihm die Gretchenepisode „weggeschnappt" hatte, um seine Kindermörderin zu schreiben. Es ist jedoch nicht zu verkennen, dass die Literaturgeschichte im allgemeinen von dieser Anschauung und Charakteristik sich später nicht entfernt hat. Wagner war der typische Epigone, ein Schatten seiner Freunde, ein Satellit, der sich vom Lichte fremder Sonnen nährte. In seiner Lyrik hob er sich nicht über das Mittelmässige, in seinen Rezensionen folgte er demselben goldenen Weg, und in seinen Dramen gelang es ihm, einen Ausgleich zwischen dem Naturalismus und den Tendenzstücken der Stürmer zu schaffen. Zwei Richtungen sind beim Drama der Sturm- und Drangperiode zu erkennen: einerseits der Naturalismus und die Grosszügigkeit eines Shakespeare, die Klinger

und Goethes Götz vertreten; andererseits die Absicht, das Drama mehr als Tendenzstück, als Erziehungsmittel zu betrachten, wie man es in Wagners und Lenzens Stücken finden kann. Goethe — im Götz —, Klinger und Lenz sind aber der Form nach ausgesprochene Shakespeareaner. Wagner dagegen versucht in seinen bürgerlichen Stücken eher die ruhige, regelmässige Form eines Mercier nachzuahmen. Wenn Rosanow in Lenzens Dramen viele Entlehnungen und Nachklänge von Mercier nachgewiesen hat, so kann man mit Bestimmtheit behaupten, dass Wagner sich Merciers Dramentechnik angeeignet hat. Wagner versuchte durch diese bewusste Anlehnung einen eigenen Weg in der deutschen Dramatik der Sturm- und-Drangperiode zu gehen, und es ist wohl mit die Schuld seines Vorbildes, dass er nichts ausserordentliches geschaffen hat. Trotz seiner Macbethübersetzung blieb er weit von Shakespeare entfernt und konnte sich bis zum Ende seiner literarischen Tätigkeit von Merciers Einfluss nicht befreien. Wie gut er sich fremden Stoff und fremde Form aneignen konnte, zeigt uns am besten seine Satire „Prometheus, Deukalion und seine Recensenten", die Goethes satirische Art glänzend nachahmte, sodass Goethe seine Bewunderung nicht verbergen konnte. — Dieses Anpassungstalent, das ich hier skizziert habe, war eben dasjenige, was Goethe bewog, Wagner zum Uebersetzen aus fremden Sprachen anzuregen.

Als Wagner im Herbst 1774 von seiner Hofmeisterstelle nach Frankfurt zurückkam, fand er Goethe und seinen Kreis vor und schloss sich ihm an. Goethe zeigte sich damals allen seinen jungen Freunden sehr entgegenkommend, und nicht weniger Sympathie schenkte er auch Wagner, dessen Mutter die Frau Rat gut kannte. Goethe erzählt uns, was man alles in dieser Gesellschaft besprach. Es war eben damals die Zeit, wo die jungen Genies von allen Seiten angegriffen wurden. Der Feldzug gegen Werther hatte begonnen und die Stürmer belustigten sich über diese Angriffe, die von Norden kamen. Alles wurde ohne Bosheit in scherzenden Satiren dialogisiert, und jeder poetische Einfall, jede literarische Diskussion gab ihnen Anlass zu einem enthusiastischen dramatischen Gefecht. In Strassburg waren schon früher Lenzens „Anmerkungen" entstanden, und so entstanden jetzt Goethes Clavigo und die kleinen Satiren. Das Theater und die Reform der deutschen Bühne war immer das, was die jungen Freunde am meisten interessierte. In diesen Stürmerkreis kam auch die neuerschienene Dramaturgie Merciers. Es war eine Waffe, die die Stürmer aus den Händen ihrer französischen Feinde erhielten. Es war ein glücklicher Einfall, dass ein Franzose dieselben Meinungen vertrat, für die der Frankfurter Kreis kämpfte. Eine Uebersetzung dieses Buches konnte zugleich als Hilfsmittel für den schon begonnenen Kampf dienen. Es ist höchst wahrscheinlich, dass Goethe und seine Freunde dieses Werk gleich nach seinem Erscheinen kennen lernten. Merciers Dramen wurden damals überall aufgeführt, und den phantatischen Traum „L'An 2440" hatte Merk in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen für das Jahr 1772 mit manchem Vorbehalt gut

rezensiert. Auch Goethe erwähnt in einer Rezension der Frankfurter Gelehrten Anzeigen für 1773 diese Schrift Merciers. Man kann nicht mit Sicherheit sagen, wer zuerst den „Nouvel Essai" gelesen und wer ihn in die Debatte der kleinen Gesellschaft gebracht hat. Ich glaube, dass Goethe bei seiner gewaltigen Lesegier zuerst Merciers Buch in die Hände bekam, und dass er es seinen Freunden empfahl. Wenn er damals nicht die Ueberzeugung gehabt hätte, dass diese Schrift des französischen Dramatikers von grossem Nutzen für die junge deutsche Dramatik und für die von ihr geplante Bühnenreform sein würde, so wäre er nicht auf den Gedanken gekommen, deren Uebersetzung zu veranlassen und mit Anmerkungen herauszugeben.

Ueber die Entstehung dieser Uebersetzung weiss man nichts anderes als das, was die Frankfurter Gelehrten Anzeigen vom 31. Januar 1775 melden: „Dr. Goethe lässt das ohnlängst erschienene Buch «Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique» übersetzen und wird solches mit Anmerkungen und Zugaben auf Ostern herausgeben." In Goethes Briefen und Tagebüchern ist nichts hierüber erwähnt und von Wagner selbst erhalten wir keine Mitteilung über diese Uebersetzung. Das Buch erschien nicht zu Ostern 1775, sondern ein Jahr später und zwar ohne die vielerwarteten Anmerkungen Goethes und nur mit dem bekannten Anhang. Düntzer[1]) glaubt, dass beim Erscheinen dieses Buches Wagners Beziehungen zu Goethe infolge der Prometheusfarce abgekühlt gewesen seien und dass Goethe deshalb seine Anmerkungen nicht mehr geschrieben und nur mit dem kurzen Anhang sein Versprechen gehalten habe. Nicht nur das allein wird der Grund sein. Goethe fasste in jener Zeit viele Pläne, die er nicht ausführte oder die er bei der Ausführung umänderte. Es kann möglich sein, dass seine Begeisterung für Mercier sich allmählich abgeschwächt hat und dass er später dem französischen Dramaturgen keine ausführliche Empfehlung schenken wollte. Oder vertiefte er sich so ernst in die Theaterprobleme, dass er das Bedürfnis fühlte, etwas eigenes und selbständiges darüber zu schreiben? Von ersterem kann man sich überzeugen, wenn man die kühle Sachlichkeit, mit der er seinen Anhang schreibt, ins Auge fasst. Es begegnet uns hier keine grenzenlose Bewunderung für Mercier, sondern eine massvolle Anerkennung des französischen Kritikers. Dass Goethe sich damals besonders mit dramaturgischen Problemen beschäftigte, ersieht man aus seinen ersten Kapiteln der „Theatralischen Sendung", die manche Idee Merciers einschliessen, die wir auch in dem Anhang finden.

So musste sich der unzuverlässige Freund Wagner mit dem Anhang „aus Goethes Brieftasche" zufrieden geben.

* * *

Der „Neue Versuch über die Schauspielkunst" erschien ohne Verfasser- und Uebersetzernamen. Es entstand deshalb manches Miss-

[1]) Düntzers Rezension über E. Schmidt. H. L. Wagner, Goethes Jugendgenosse, Schnorrs Archiv V, S. 255.

verständnis. Hamann schrieb Lenz die Uebersetzung zu, der als Fachmann in dramaturgischen Fragen galt.[1]) Die Uebersetzung ist eine getreue Wiedergabe des französischen Originals. Nicht nur allein, dass Form und Sprache auf Wagners sprachliche Kenntnisse und Uebersetzungsgabe deuten, sondern auch die fast volle Wiedergabe des Textes zeigen uns Wagner als einen sehr gewissenhaften Uebersetzer. Nur wenig Ausschaltungen entstehen durch Wagners Hand. So schaltet er einige Verse von Malherbe aus (Mercier S. 9 — Wagner S. 12) und verkürzt einige Anmerkungen, die bei Mercier oft ganze Seiten füllen. Eine Abkürzung einer längeren Anmerkung Merciers begründet der treue Uebersetzer folgendermassen: „Hier apostrophiert der Verfasser einige maîtres sots von seinen Landsleuten, die behaupten wollen, man wäre in Frankreich ebenso frei wie in England. Da diese Note für uns Deutsche überflüssig ist, so lässt sie der Uebersetzer weg und wird vielleicht bei mehreren andern, die ganz allein französisch sind, die nämliche Freiheit nehmen."[2]) Wagner besteht auch weiter auf seinem deutschen Standpunkt und geht, wo es nötig ist, kritisch vor. So zum Beispiel bringt Wagner S. 292 ein Einschiebsel. Es ist eine Verlängerung einer Randnotiz, in der er die patriotischen Angriffe des Franzosen rechtfertigen will, indem er sagt: „Es ist ein Mensch und Franzos. Als ersterer kann er wie wir alle irren; als letzterer bisweilen die Schale für den Kern halten."[3]) Wagner verpasst hier nicht die Gelegenheit, ein Lenzisches Zitat zu benutzen. In einem anderen Zusatz dankt Wagner dem Verfasser, weil dieser die Deutschen gegen gewisse Verhöhnungen auf den Pariser Bühnen verteidigt hat.

Diese Uebersetzung wurde überall in Deutschland gelesen und von feindlicher Seite als ein neuer Angriff der Genies betrachtet. Wenn manche Zeitschrift, wie die „Bibliothek der schönen Wissenschaften", meint, „dass diese Schrift, deren Verfasser den Gerüchten nach Herr Mercier sein solle, wegen ihrer Erheblichkeit und des Eigentümlichen, welches sie enthalte, einen umständlichen Auszug verdiene"[4]) diesem auch wirklich fünzig volle Seiten schenkt, so gibt es auch Stimmen wie diejenige Karl Lessings (Brief vom 1. Nov. 1774 an seinen Bruder), die nicht dieselbe Begeisterung aussprechen. Wagner, der sich in dieses kräftige Werk vertieft hatte, der ungefähr in derselben Zeit eine gute Uebersetzung des Essighändlers herausgab und der alle anderen Schriften Merciers kannte, kann nun als ein treuer, aber geschickter Mercieranhänger betrachtet werden.

Mancher Empfehlung Merciers wusste er in der Praxis zu folgen. Wenn seine Congenialen Lenz und Klinger eine ganz freie dramatische Form benutzten, so folgte Wagner Mercier, der trotz seiner Bewunderung für Shakespeare und trotz seiner Angriffe gegen die

[1]) R. Unger, Hamann und die Aufklärung, S. 307.
[2]) Wagner, Neuer Versuch, S 35.
[3]) Wagner, Neuer Versuch, S. 292.
[4]) Zitat nach Zollinger. L. S. Merciers Beziehungen zur deutschen Literatur. Z. f. fr. S. u. Lit XXV, S. 102.

französischen Klassiker, die traditionelle französische Regelmässigkeit und eine gewisse Einheit des Ortes achtete. Mercier empfiehlt dem Dichter frei über die Einteilung des Stoffes in Akte zu verfügen und ihn nach Belieben in zwei bis sechs Akte zu teilen. Die zwei besten Dramen des originalitätssüchtigen Wagner „Die Reue nach der Tat" und „Die Kindermörderin" bestehen aus sechs Akten. Noch besser sieht man den Einfluss des französischen Dramaturgen in Wagners Vorliebe für die Predigt der Moralität durch die derbste Schilderung des Lasters. Mercier empfiehlt dem dramatischen Dichter das nackte Laster und die rohesten Verbrechen auf die Bretter zu bringen, um das Publikum vor deren Folgen zu warnen und dadurch einen starken moralisierenden Einfluss auf die schwachen Gemüter auszuüben. Der „öffentliche Gerichtshof" des Theaters hat also die Pflicht, die nackte Wahrheit ungeschwächt und ohne romantische Verschönerung zu schildern. Das tat jedoch Mercier nicht. Er bekämpfte das Laster mehr durch moralisierende Tiraden als durch offene Vorführung der einzelnen Verbrechen. Auch dort, wo er wie in «L'Indigent» die Gelegenheit hatte, eine ähnliche Verführungsgeschichte wie in der „Kindermörderin" zu behandeln, wagte er nicht, dem kitzlichen französischen Theaterbesucher die Wahrheit so nackt und roh, wie Wagner es tat, vor die Nase zu setzen. „Dafür ist Mercier viel zu sehr Franzose", wie sein deutscher Uebersetzer richtig betont. Wagner dagegen scheute nicht davor zurück, den ersten Akt seiner „Kindermörderin" in einem Freudenhaus spielen zu lassen und die moralische Hinrichtung seiner Heldin bis auf die kleinste Einzelheit zu beschreiben. Auch seine Sprache ist von einer Freiheit und Derbheit, wie sie bei Mercier niemals zu finden ist. Wagner hoffte durch diese poetische Freiheit die Originalität seiner Zeitgenossen zu übertreffen. Als es dann zur öffentlichen Diskussion kam, als die Polizei die Aufführung der „Kindermörderin" verhinderte und als Karl Lessing diesem Trauerspiel eine weniger auffallende Form gab, fühlte sich Wagner verpflichtet, sein Werk zu verteidigen. In einer Rezension über die Lessing'sche Umarbeitung in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen vom 18. Februar 1777, die sicherlich von ihm stammt, wie Erich Schmidt nachgewiesen hat, wirft Wagner seinem Nachahmer vor, dass er ungeschickt mit seinem Stoff umgegangen sei und gerade den ersten Akt ausgeschaltet habe, der eigentlich „überall den durchscheinend hohen moralischen Zweck zeige." Dieselbe Ueberzeugung über die Moralität der „Kindermörderin" spricht Wagner auch in seinen „Briefen über die Seylerische Schauspielergesellschaft" aus. Dort sagt er: „Schmutzige Ideen zu erwecken ist nur dann erlaubt, wenn man dadurch Mittel gewinnt, das Laster verhasst zu machen, hässlich und abscheulich zu schildern. Wer ohne Not und ohne Hoffnung, hier und da einen zu bessern, sich jenes erlaubt, ist ein Polisson, der nicht verdient, in Gesellschaft gelitten zu werden."[1]) In denselben

[1]) H. L. Wagner. Briefe die Seylersche Schauspielgesellschaft betreffend. S. 234.

Briefen befindet sich eine Stelle, die auch von Erich Schmidt erwähnt wird und in der Wagner seine „Kindermörderin" am besten zu rechtfertigen sucht. Ich will sie hier ihrer Wichtigkeit wegen wiedergeben. „Es gibt keine Gattung des Verbrechens, davon unser Jahrhundert nicht ein oder mehrere Beispiele aufzuweisen hätte: Königsmörder sind gevierteilt, Vater- und Brudermörder geradbrecht, Kindermörderinnen unzählige enthauptet worden . . . und dennoch verdenkt mans dem Dichter, der diese scheusslichen Laster brandmarkt, in ihrer ganzen Eckel und Abscheu erweckenden Blösse, sie andern zum Spiegel hinstellt, ihnen den Purpur oder die Lumpen, worunter sie sich verstecken, herabreisst. Da heisst das Eine eckelhaft: desto schlimmer für den, der es so findet! ein sichres Zeichen, dass er sich den Magen an einem ähnlichen Gericht einst überlud! Das Andre ist abscheulich, schwarz; aber doch wahr? Was kann der Mahler dazu, wenn sein Portrait hässlich ist? *So bald es gleicht, ist es gegen alle Vorwürfe gesichert.* — Ein dritter schreyt über *indecence*, und setzt den ganzen Begriff der Ehrbarkeit nur in Worten; will desto gesitteter erscheinen, je weniger er es ist." [1])

Man sieht also, dass Wagner kein einziges Mittel vergisst, um die nackte Wahrheit zu schildern und um seine Moral wirken zu lassen. Er übernimmt Merciers radikalste Theorien und versucht, sie in seinen Dramen zu verwirklichen, denn er glaubt dem deutschen Publikum Dinge bieten zu dürfen, die sein französischer Pædagoge seinen Volksgenossen damals nicht unter die Augen bringen konnte.

Trotz der Ueberzeugung, dass er die allgemeine Moral nicht verletzt hätte, musste Wagner letzten Endes sich vor der allgemeinen Empörung beugen und gestaltete das ganze Stück um. Er wollte mit seiner neuen Umarbeitung auch die Lessingsche von den Bühnen vertreiben und dem Publikum eine nach seinem Geschmack vollständig ausgeputzte Tragödie bieten. Auch der Titel klingt auffallend moralisierend und belehrend: „Evchen Humbrecht, oder ihr Mütter merkt's euch". Der erste Akt wurde gestrichen und manche sprachliche Rohheit ausgemerzt. Auch bekam das Stück einen heiteren Ausgang. Zornig spottet Wagner in der Vorrede zu seinem Theater über den weichlichen Geschmack der Deutschen. — „Einige philosophisch prüfende Kosmopoliten waren der Meinung, eine auf Befehl der Polizey in einem wohlregierten Staat monatlich wiederholte Vorstellung dieses Stückes könnte nach und nach dies immer unnatürliche, nie ganz willkürliche Verbrechen an seiner Wurzel untergraben und ausrotten. Ein süsser Traum! Welcher aber auch als solcher schon der Menschheit zur Ehre gereicht, und einer Probe wohl werth wäre, wenn unsre Zeiten es nur erlaubten, ihn zu realisieren . . . In unsern gleissnerischen Tagen, wo alles Komödiant ist, kann die Schaubühne freilich, wie ihr schon mehrmalen vorgeworfen worden,

[1]) Ebenda. S. 112.

keine Schule der Sitten werden; dies von ihr zu erwarten, müssen wir dem Stande der unverderbten Natur wieder näher rücken, von dem wir weltenweit entfernt sind. — Sollte dies je wieder geschehen können? Ich hoffe, denn jede zu hart gespannte Feder schnappt über und in ihre natürliche Lage zurück. Jetzt ist es Mode, tugendhaft scheinen zu wollen, vielleicht wird man es einmal aus der nämlichen wichtigen Ursache. Jetzt hat alles keusche Ohren, der grösste Haufen freche und buhlerische Augen und ein unreines Herz: Tugend sitzt den meisten bloss auf den Lippen, und gibt alle andren Zugänge der Ausgelassenheit preis; wenn sich das einmal wiederkehrt, wirds wieder besser werden. —"[1])

Rousseau und Mercier geben Wagner die Waffe, um den Angriffen seiner Gegner zu begegnen. Es ist eine ehrliche Kapitulation, zu der der Frankfurter Dramaturg sich hier versteht, und eine Erkennung der für die wahre realistische Literatur noch unreifen Geistesströmung.

Nicht nur auf die Theorien, sondern auch auf die ganze dramatische Tätigkeit Wagners wirkten Merciers dramaturgischer Essai und seine sentimentalen Dramen oder „Familienbilder". In derselben Zeit, in welcher Wagner an „Die Reue nach der Tat" dichtete, übersetzte er Merciers „Essighändler". Wer diese beiden Stücke näher betrachtet, kann leicht eine Verwandtschaft zwischen ihnen finden. In beiden Stücken wird der Kampf zwischen Standesvorurteilen und der freien, siegenden Liebe geschildert. Bei Mercier liebt Dominio, der Sohn des Essighändlers, die Tochter des reichen Delomers. Dieser will sie aber mit Jullefort verheiraten. Als jedoch ein grosses finanzielles Unglück für die Familie eintritt, will niemand dem alten Delomer helfen, ausser dem Essighändler, der ihm sein erspartes Gold anbietet und für seinen Sohn um die Hand der Tochter wirbt, die auch diesen nicht standesgemässen Antrag annimmt. Bei Wagner ist es umgekehrt. Der Assessor Langen liebt die Tochter des Kutschers Walz, die er schliesslich, nach vielen Kämpfen mit seiner eigenen Mutter, heiratet. Walz ist eine rohere und besser ausgeprägte Figur als Dominio, aber gehört zu derselben Reihe von ehrlichen, gutmütigen Familienvätern.

Auch die „Kindermörderin" ist ein Verführungsdrama und eine Satire gegen die Verbrechen der reichen Jugend, wie Merciers Drama „L'Indigent", das aber einen glücklichen Ausgang hat und mit andern Mitteln behandelt wird. Das Drama „L'Indigent" scheint am meisten Wagner beeinflusst zu haben, denn das dürftige, aber ehrliche Milieu finden wir auch in Wagners Stück „Der wohltätige Unbekannte" wieder, wie Erich Schmidt richtig betont. „Der wohltätige Unbekannte" zeigt uns die grosse Verwandtschaft zwischen den beiden Dramatikern insbesondere. Wagner dramatisiert im Jahre 1775 diese Episode aus Montesquieu's Leben und übersetzt dann sein Drama in's Französische; zehn Jahre später erscheint Merciers

[1]) Zitat nach Erich Schmidt. H. L. Wagner, 2. Aufl., S. 139 f.

„Montesquieu à Marseille", ein Stück, das nicht nur dasselbe Thema behandelt, sondern vielleicht eine Umarbeitung des Wagnerischen Stückes ist. Auf beide Dichter machte die Anekdote des unbekannten Wohltäters Eindruck, und beide versuchten diesen lehrreichen Stoff zu dramatisieren.

* * *

Neben diesen Hauptwerken des realistischen Dramatikers könnte man Merciers Einfluss noch in seinen andern theoretischen Versuchen und Rezensionen nachweisen. Es ist jedoch schwer, direkte Entlehnungen zu entdecken, weil Wagner, trotz seiner offiziellen Stellung als Dramaturg, wenig über allgemeine Theaterfragen geschrieben hat. Es ist auffallend, wie wenig Ideen der fleissige Dramaturg und Rezensent dem Leser bietet, und wie klein seine dramaturgische Tätigkeit neben dem bunten und reichen Ideenvorrat der Lenzschen Anmerkungen erscheint.

Ein zusammenfassendes Werk, das ich hier besprechen will, sind seine „Briefe" über die Seylerische Schauspielergesellschaft. Schon im Herbst 1776, als er seine Advokatenpraxis in Frankfurt begann, trat Wagner durch Schubarts Vermittlung mit der Seylerschen Truppe in Verbindung, deren Vorstellungen in Frankfurt im Frühjahr 1777 stattfanden. Klinger war als Theaterdichter, Wagner als Dramaturg, Dichter und juristischer Anwalt engagiert. Bei dieser Gelegenheit schrieb Wagner seine achzehn Briefe. Sie bilden keine eigentliche Dramaturgie im Sinne Lessings.[1]) Wenn Lessing wegen Theaterintrigen schon gleich am Anfang seiner dramaturgischen Tätigkeit auf die Kritik der Darstellung verzichtete, so tat Wagner das Gegenteil und füllte seine Briefe mit Lobgesängen auf die Seylersche Truppe und mit langen Inhaltsverzeichnissen der Stücke. Nur selten theoretisiert er, und noch seltener kann man in seinen kurzen theoretischen Exkursen feste dramaturgische Prinzipien finden. Es kann aber sein, dass Wagners Tätigkeit Frau Seyler gut gefallen hat, denn der Dichter erfüllte seine Pflicht, indem er seine Gönnerin mit Lob überschüttete. Die Briefe sind im tändelnden und schnörkelnden Stil der genialen Jugend geschrieben, und es sind Anlehnungen an Herder, Goethe und Lenz bemerkbar. Ausrufe und Witze, Ironie und Pathos charakterisieren Wagners Stil und die deklamatorische Art eines Mercier scheint dem Übersetzer eigen geworden zu sein. Viel Sorgfalt in der Redaktion dieser Briefe findet man also nicht. Darauf macht uns Wagner selbst aufmerksam: „Ordnung dürfen sie keine erwarten, dazu bin ich nicht kalt genug; doch die verlangen sie wol schwerlich."[2])

Weil diese Briefe keine einheitliche Reihenfolge bilden, weil ihnen keine leitenden Ideen und kein Plan zu Grunde liegen, kann

[1]) Erich Schmidt. H. L. Wagner, zweite Aufl. 1879. S. 51.
[2]) Briefe. S. 4.

man hier nur mit Mühe Merciers Einfluss im Einzelnen verfolgen. Unverkennbar aber tauchen dort, wo Wagner theoretisiert, und besonders dort, wo er das französische Theater behandelt, Merciers Ideen wieder auf. Es begegnet uns derselbe revolutionäre Geist, derselbe Hass gegen die Tragödie wie bei Mercier. Ganz im Sinne Merciers äussert er sich im sechsten Brief über das Schauspiel „Die eifersüchtige Frau", indem er, gleich Mercier, die Angewohnheit der französischen Dramatiker, die ganze Handlung auf die „Hauptpersonage" zu stützen, kritisiert. „Wenn ein Franzose diesen Stoff zu bearbeiten übernommen hätte, so würde er alle seine Mühe auf die eifersüchtige Donna verwendet, im weiten Reiche der Möglichkeiten so viele Züge der Eifersucht auch wohl erdacht und diese seine Hauptpersonage so übermässig damit chargiert, die andern aber so ganz vernachlässigt haben, dass kein Christ einen ähnlichen Charakter in der Natur mehr würde finden können." [1]) Auch Mercier tadelt, wie man sich erinnert, die zu reiche Charakterisierung, weil ein stark ausgeprägter und einheitlicher Charakter unter den Menschen kaum findbar wäre.

Im achten Brief führt Wagner einen tüchtigen Angriff gegen Voltaires „Mérope" und das klassische Theater der Franzosen. In diesem Brief kann man Merciers Ideen nachspüren, und hierbei leicht sehen, wie der Uebersetzer noch unter dem Einfluss seines französischen Dramaturgen steht. Gleich Mercier äussert sich Wagner über Mérope, welche „ein altes Weib in junger Tracht" sei, und geht so weit mit seinem Spott, dass er den Alten von Ferney den „versificateur Monsieur de Voltaire" nennt. Auch Lenzens Anmerkungen sind hier spürbar, besonders im Stil und in verschiedenen kräftigen Ausdrücken. Um dem Leser ein besseres Bild des Theoretikers Wagner zu geben, will ich hier einen interessanten Teil dieser Kritik folgen lassen.

Aufrichtig soll ich gestehen, wie mir Mérope gefallen? als Drama oder vielmehr — um sie nicht zu degradieren — als Trauerspiel betrachtet, garnicht! Mehr denn einmal wischte mir die hochbeinigte, einförmige Göttin Langeweile mit ihren Fittigen von Spinneweben die Augen aus, und wollte mir Sperrhölzerchen in den Mund stecken, wenn ich das seltene Antiquitätsstück in seinen einzelnen Teilen so vor mir selbst vorbeipassieren liess. Ich schleiche sogar gern, wie du wohl weisst, unter meinen Zeitgenossen umher, lern ihre Tugenden und Schwächen kennen, das kann mir doch was nutzen. Bei den modernisierten Helden und Staatsaktionen des Altertums fühle ich garnichts; wenn ich auch mit dem besten Willen von der Welt auf alle Seiten gedreht, in alle möglichen Standpunkte gesetzt habe, so seh ich immer bey all diesen Elektren, Phädren, Meropen, Oedipen u. s. w. nichts mehr und nichts weniger, als ein altes Weib in junger Tracht. Zu ihrer Zeit mögen sie ganz schöne Gesichter

[1]) Briefe. S. 67.

gehabt haben, auch werden die Originalporträte, die damals von ihnen gemacht worden, immer gefallen, aber die durch die siebende Hand, davon die folgende jedesmal einem grossen Stümper angehörte, denn die erstere, verhunzte Kopieen mögen meinetwegen alle zum Henker werden. Als Uebersetzung und Umarbeitung der Voltaireschen Merope kann ich sie nicht schelten, muss sie vielmehr loben. Sie hat viele Vorzüge vor dieser. Da Herr Gotter statt der gereimten Aexandriner reimlose Jamben wollte, setzte er sich im Stande, manche Auswüchse, die der Reim veranlasste, wegzubeizen. Nur mit einem einzigen Beweis dies zu belegen, fordere ich dich und mit dir jeden anderen auf, euch auf einen Augenblick an Egists Stelle zu ducken: Er wird als ein Mörder angehalten, in Fesseln gelegt; die Königin will ihn sprechen,; es gelingt ihm, ihr Mitleiden rege zu machen, ihr sogar Thränen über die unglückliche Lage, in der er sich befindet, zu entlocken; er hat Hoffnung unter ihrem Schutz durch ihre Vermittelung Vergebung seines Verbrechens — das im Grund als Nothwehr keine ist — zu erhalten, auf freyen Fuss gestellt zu werden. Nicht lange hernach wird er ihr zum zweyten Mal vorgeführt, ihr Mitleiden hat sich in Wuth, ihre Thränen haben sich in Vorwürfe und Flüche verwandelt; er kann nicht errathen, warum? woher diese schnelle Veränderung? aus ihren Reden schliesst er endlich, dass der Erschlagene eine Person seyn müsse, an welcher der Königin gar viel gelegen ist, fragt wer sie gewesen? ohne belehrt zu werden. Auf einmal bricht Merope in die Worte aus:

Barbare, il te reste une mère;
Je serois mère encor, sans toi, sans ta fureur,
Tu m'as ravi mon fils.

Nun frag ich: was würdest Du, was würde jeder an Egists Stelle, dessen Neugierde, weil sein ganzes Schicksal, Leben und Tod von einem Wort abhing, so hoch gespannt war, bey dieser Nachricht gesagt haben. Betäubt, niedergeschmettert von ihr, würde natürlicher Weise jeder das Wort votre fils! in einem Schrecken und erstaunenvollen Tone wiedergehallt haben. Aber der grosse Versificateur Monsieur de Voltaire brauchte einen Reim auf fureur! er löste also diese erste Empfindung, dieses markvolle, kräftige votre fils! in französisches Boullion auf und macht folgende geschmacklose Brüh daraus:

Si tel est mon malheur;
Si l'étoit votre fils, je suis trop condamnable.

und was er noch mehr schönes zu Markte bringt. Ist das die Sprache der Leidenschaft? Und dennoch gibt es Leute, die das Pariser Theater, das solchen Unsinn vergöttert, uns Deutschen als Muster anpreisen wollen! die im Stande sind an Emilia Galotti als einen Fehler zu tadeln, dass kein Lehnstuhl bereit steht, in dem sie mit Anstand sterben kann, weil es in Paris nicht angienge, sie quer über das Theater zu legen! O, der schaalen Köpfe! — Mit Recht hat Gotter diese und noch viel andre ähnliche Platituden verbessert und

abgekürzt. Den grössten Dank ist man ihm wegen der Veränderung im fünften Akt schuldig[1])."

Das Zitat ist sicherlich lang, bietet aber einen kleinen Einblick in Wagners dramatische Kritik. Wo wir vorübergehend noch Anlehnungen an Mercier finden, ist es in der schon zitierten Stelle aus dem achtzehnten Brief, in dem sich Wagner über die Wichtigkeit der Lasterschilderung für die dramatische Dichtung äussert. Die radikalsten Ideen Merciers haben am meisten auf Wagner gewirkt und zwar der grenzenlose Hass auf die französische Tragödie und das Moralisieren durch äusserst realistische Bilder. Was er mit Mercier nicht teilt, ist dessen Vertrauen zum Geschmack des Publikums. Wagner spottet oft über die Geschmacklosigkeit der Massen, macht sich über das so beliebte Singspiel, das schon damals immer mehr in den Vordergrund rückte, lustig und empört sich mit Recht über die nach Shakespeares „Romeo und Julia" verfasste Operette. Wenn das Lustspiel „für den Kopf geschrieben ist" und die Tragödie „für das Herz und den Kopf", so wendet sich das Singspiel nur an die Ohren und ist dadurch keine hervorragende Gattung[2]). Wagner weiss aber das Publikum zu entschuldigen, weil es die neue Richtung und das freie Schaffen der Genies nicht verstehen könne. Und als Wagner Klingers ‚Sturm und Drang" mit Begeisterung bespricht, ruft er höhnisch aus: „Wer fühlt oder auch nur ahndet, was Sturm und Drang seyn mag, für den ist er geschrieben; wessen Nerven aber zu abgespannt, zu erschlafft sind, vielleicht von jeher einen schlechten Ton gehabt haben; wer die drey Worte anstaunt, als wären sie chinesisch oder malabrisch, der hat hier nichts zu erwarten, mag er immerhin ein alltägliches Gericht sich auftischen lassen[3])." Der Dichter schreibt also nicht für die Masse, nicht wie Mercier meint, für die unteren Schichten des Volkes, sondern für einen geringen Teil von Auserkorenen. „Wer gesehen und bewundert werden will, muss hübsch auf ebnem gebahnten Wege gehen, wo ihm recht viele Leute begegnen, verlässt er ihn — eine sich ihm auf der Seite darstellende Felsenhöhe zu erklettern — so wird er diesem ein Sonderling, jenem ein Waghals, allen aber (wenn er dem Gipfel sich nähert) ein Zwerg erscheinen . . .[4])"

Diese aristokratische Auffassung der dramatischen Dichtkunst bedeutet bei dem jungen Streber einen grossen Fortschritt, den er unter dem Einfluss der Goethischen Aesthetik gemacht zu haben scheint. Dieses Bild, dass der Dichter auf einen hohen Berg „klettern" muss, um von dort zur Menschheit zu sprechen, ist allen Stürmern eigen, und es begegnet uns auch in Lenzens „Pandaemonium Germanicum".

Ausser diesen dramaturgischen Briefen, die sehr dürftig an Ideen sind, hat Heinrich Leopold Wagner noch verschiedene Antrittsreden

[1]) Briefe. S. 93. ff.
[2]) Briefe. S. 19.
[3]) Briefe 131.
[4]) Briefe 133.

und einen Prolog für Madame Seyler geschrieben, die in dem Gothaer Theaterkalender für die Jahre 1778, 1779 und 1780 gedruckt worden sind[1]). Der Prolog und die Antrittsreden, die Wagner für Madame Seyler gedichtet hat, haben keinen besonderen literarischen Wert und gleichen allen Dichtungen dieser Art. Es sind Grüsse an das Publikum, kleine Einleitungen über die Bedeutung der Bühne, aber keine programmatischen Lehrgedichte. Dramaturgische Ideen, zweckmässige Ausführungen über die dramatische Dichtkunst begegnen uns hier nicht. Selten wird hier betont, dass der Zweck der Dichtkunst kein rein ergötzender sondern auch ein belehrender sei, und Nachklänge aus Mercier sind kaum zu verzeichnen.

Am schwierigsten zu beurteilen sind Wagners Rezensionen in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen. Mit dem Jahre 1774, in dem auch Wagners Rezensententätigkeit beginnt, verlieren die Frankfurter Gelehrten Anzeigen ihre besten Mitarbeiter und damit wohl an Bedeutung.

Der Jahrgang 1772, an dem sich der junge Goethe und Herder beteiligt haben und der ein vollständiges Bild der Sturm- und Drangperiode bietet, wurde mit besonderer Sorgfalt und Interesse von der deutschen Wissenschaft untersucht. Am tiefsten und sachlichsten ist Max Morris der Sache auf den Grund gegangen, der die Autorschaft der verschiedenen Rezensionen mit mehr oder weniger Genauigkeit festzustellen versucht hat, dabei aber freilich zu keinem endgültigen Ergebnis gelangt ist. Zur Feststellung der Verfasser hat Morris folgende Hilfsmittel verwendet: Selbstzeugnisse des Autors in Briefen und Gesprächen, direkte und indirekte Zeugnisse anderer Art, bewusste und unbewusste Einflüsse, Vergleiche mit den in andern Schriften verwendeten Ideen und schliesslich Stildiagnostik, der er ausschlaggebende Bedeutung beimisst.[2])

Es fragt sich nur, ob man diese Hilfsmittel auch für Wagner verwenden darf. Ich glaube nicht. Erstens sind uns zu wenig Belege und Zeugnisse für die Verfasser der späteren Jahrgänge der Frankfurter Gelehrten Anzeigen zugänglich. Zweitens ist Wagner dem Stil nach ein Nachahmer seiner Geniekollegen, und dadurch wird auch die kitzliche Stildiagnostik unmöglich gemacht. Erich Schmidt, der beste Kenner Wagners, glaubt selbst nicht „dass jemand versuchen wird, für Wagner den Lachmann, Redlich, Haym, Suphan zu spielen.“[3])

---

[1]) Es sind im Ganzen folgender Prolog und Antrittsreden: „Prolog von Wagner gehalten von Marschand beim Schluss der Bühne in Maynz den 19. Februar 1776, (Goth. Theaterkalender f. d. J. 1778 S. IX); „Antrittsrede gehalten von Mme. Seyler zu Frankfurt am Main 1778“ (Theaterkalender 1779 IX); „Antrittsrede gehalten von Mme. Seyler zu Anfang der Herbstmesse 1778“ (Theaterkalender 1779 XIX); „Antrittsrede gehalten von Mme. Seyler in Mannheim vom 27. Oktober 1778 (Theaterkalender 1779 XXIV); Anrede ans Meinzer Publikum im Namen Mme. Seyler von verstorbenem Wagner 17. Januar 1777 (Theaterkalender 1780).

[2]) Max Morris. Goethes und Herders Anteil an dem Jahrgang 1772 der Frankf. Gelehrten Anz. zweite Aufl. S. 3.

[3]) Erich Schmidt. H. L. Wagner, zweite Auflage, S. 132.

Merciers Einfluss auf Wagner könnte uns auch hier zu Hilfe kommen zur Bestimmung der Autorschaft . . . .

Im Jahrgang 1772 stammen die meisten Mercierrezensionen von Schlosser. Seit dem Jahre 1774, in dem Wagner in die Redaktion eintritt, ist wahrscheinlich dieser Merciers Rezensent geworden. Das kann man leicht mit den autorisierten Angaben Erich Schmidts nachweisen. Die Rezension über Lenzens Anmerkungen vom 29. November 1774 spricht Erich Schmidt mit Gewissheit Wagner zu. Wagner begeistert sich für Lenzens Schrift, und als ächter Mercierschwärmer spottet er über den „sentenziösen Corneille und den süsstönenden Racine", und über „Männerchen von Goldpapier und Lilliputaner". Auch die Besprechung der Lessingschen „Kindermörderin" stammt, wie schon erwähnt, von Wagner. In einer andern Rezension empfiehlt der fleissige Rezensent seine eigene Uebersetzung des „Essighändlers" mit folgenden lobenden Worten: „Der Handel ist richtig und dies schöne Drama schliesst mit einem noch schöneren Epilog, wenn man's so nennen darf".[1]) Auch Merciers Widersprüche finden wir manchmal bei Wagner, so zum Beispiel in der Rezension, in welcher er Schlossers „Prinz Tandi" bespricht. Hier ist Wagner der Meinung, dass die Natur nicht nackt auf die Bühne gebracht werden dürfe und „viele der Künstler lügen und verkleistern müssen", so wie auch Mercier am Anfang seiner Dramaturgie meint, dass „das Drama eine Lüge sei."[2]) Ebenfalls von Wagner stammt auch die Rezension der Uebersetzung der Philosophischen Abhandlungen Merciers, in der dieser ein „Träumer" und „Philosoph" genannt wird, weil er das Jahrhundert Ludwigs des vierzehnten durch die kritische Brille betrachtet habe. Die übrigen Rezensionen, die Erich Schmidt als Wagnersche angibt, sind anderer Art und beschäftigen sich selten mit Theaterfragen. Man begegnet demselben Wagner, der, wie in den Seylerischen Briefen, mit Sorgfalt den Inhalt der Bücher wiedergibt, ohne eine selbständige Kritik zu üben.

Zum Schluss muss ich noch einige Worte der Satire „Voltaire am Abend seiner Apotheose" schenken, in der man den Einfluss eines anderen Werkes Merciers nachweisen kann, und zwar seines bekannten Traumes „L'an 2440"[3]). Nach Mercier haben nicht alle Voltaireschen Werke Ewigkeitswert, sondern nur eine kleine Auswahl soll in den Bibliotheken aufbewahrt werden. In Wagners Satire spricht Voltaire mit dem Genius des achtzehnten Jahrhunderts und fragt ihn, was von seinem ganzen Werk erhalten bleiben wird. Die Antwort ist dieselbe wie in Merciers Traum. Nur ein kleiner Teil der Schriften Voltaires wird heute noch gelesen, manches Stück aufgeführt, und sein glänzender Witz geschätzt werden. Wie Mercier kann auch Wagner Voltaire nicht vergeben, dass er den grossen Shakespeare an-

[1]) Fr. G. Anz. 1775 No. LXXII, S. 601.
[2]) Fr. G. Anz. 1775 No. LXXII, S. 597.
[3]) H. A. Korf. Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts. Bd. II. S. 61.

gegriffen hat. Dieses Werkchen also, eines der besten und feinsten was die literarische Satire der Sturm- und Drangperiode geschaffen hat, ist nicht — wie die Kritik früher meinte — originell und unbeeinflusst, sondern bildet vielmehr ein letztes Beispiel von Wagners Anhänglichkeit an Mercier. —

Wenn man jetzt auf Wagners Werk zurückblickt und zusammenfassend Merciers Einfluss endgültig feststellen will, so kann man nach der obengemachten Untersuchung betonen, dass die „Briefe über die Seylerische Gesellschaft" und die Frankfurter Rezensionen Spuren aus Merciers dramaturgischem Schatz aufweisen, ohne dass man hier von einer bewussten Anlehnung sprechen kann. Wie erwähnt wurde, tauchen zuweilen Merciers Gedanken auf, regen aber den Frankfurter Dramaturgen nicht an, sich systematisch über das Wesen des Theaters zu äussern, wie das bei Lenz der Fall ist. Ein zweifelloser Einfluss konnte nur in manchem Brief über die Seylerische Gesellschaft und in seiner Satire über Voltaire entdeckt werden. Was den Einfluss von Mercier auf Wagners dramaturgische Tätigkeit betrifft, so ist die Uebersetzung des „Du Théâtre" Wagners höchstes Verdienst, weil dieses Werk Merciers Gedanken in Deutschland verbreitet und auf die junge Generation einen tiefen Einfluss ausgeübt hat.

Kapitel II.

Lenz als Dramaturg.

Jakob Michael Lenz gilt in der deutschen Literaturgeschichte als der Dramaturg der Sturm- und Drangperiode. Wenn seine Dramen heute nur vorübergehend besprochen und kaum je gespielt werden, wenn man sein grosses, aber unreifes und ungleiches Talent voll Anerkennung rühmt, so sind seine „Anmerkungen über das Theater" noch immer der Mittelpunkt vieler Abhandlungen und Dissertationen und bilden immer noch die Streitfrage der deutschen Gelehrten. Diese „Anmerkungen" sind nicht nur für Lenzens Werk, sondern für die ganze Sturm- und Drangproduktion von ungeheurem Wert und Interesse. Sie bestehen aus einer Fülle von Gedanken und kritischen Bemerkungen, die trotz ihrer sprunghaften und sonderbaren stilistischen Zusammenfügung die ganze Ideenwelt der damaligen literarischen Gährung enthalten. Es ist also eine höchst wichtige Aufgabe, dieses merkwürdige Werkchen einer kritischen Untersuchung zu unterziehen. Niemals aber wird der Stoff, den diese kleine Poetik einem Literaturforscher bietet, ganz erschöpft sein können.

Ein Kapitel aus der Lenzbiographie von Rosanow[1]) über Merciers Einfluss auf Lenzens „Anmerkungen" und die auf Albert Kösters Anregung verfasste Dissertation von Theodor Friedrich,[2]) bringen diese Frage von neuem zur Diskussion. Weil aber diese beiden Untersuchungen von einander unabhängig sind, bleibt das Problem der Entstehung der „Anmerkungen" teilweise noch ungelöst. Denn Rosanow erblickt überall den Einfluss Merciers, und dadurch erscheint auch die Entstehungstheorie Friedrichs hinfällig. Ich stelle mir bei meinem Versuch die Aufgabe, die Entdeckungen Friedrichs mit denen von Rosanow auszugleichen, und durch eine strengere Untersuchung von Merciers Einfluss auf Lenz die Entstehungstheorie der „Anmerkungen" von Friedrich genau zu prüfen.

Schwierigkeit bilden die Anmerkungen selbst. Sie sind keine rein theoretische oder methodische Arbeit im eigentlichen Sinne, sodass es schwer ist aus diesem bunten „Raritätenkasten" eine einheitliche, leitende Idee herauszuholen. Selbst der gewissenhafteste Philologe könnte nur mit Mühe dieses Werk zergliedern, denn Lenz schaltet

[1]) M. N. Rosanow. Jakok M. R. Lenz, Leipzig 1909.
[2]) Theodor Friedrich. Die Anmerkungen über das Theater von Lenz. Leipzig. Dissertation 1908.

und waltet als Kraftgenie und nicht als Wissenschaftler oder vorsichtiger Schriftsteller, dessen literarischen Spuren man in seinen Briefen und Tagebüchern nachstöbern könnte. Lenz war unter seinen Zeitgenossen die zügelloseste Natur, er war der echte Krieger, der ohne Waffen zur Schlacht ging, nur im Vertrauen auf sein sprühendes Genie.

Die deutschen Stürmer und Dränger haben im Vergleich zu den Romantikern wenig theoretisiert. Sie liebten die Tat und das freie Schaffen einer genialen Seele. Wenn sie Theorien schufen, so taten sie es nur, um auf aesthetischem Gebiet die Macht des schaffenden Geistes zu zeigen, um den kalten Rationalismus der Aufkläier zu verdrängen. Ihr Führer Goethe war doch selbst ein Feind der trockenen Theorien, und er hat voll jugendlicher Keckheit philosophierende Philister wie Nicolai aufs schärfste bekämpft. Er wollte mit genialem Schaffen beweisen, dass man zur Natur zurückkehren müsse und die alten Bücher dem Staube der Bibliotheken überlassen solle.

Ein einziges Mal waren die Stürmer theoretisch tätig, und das geschah, als sie ihrem neuen Drama den Weg eröffnen und es vor der literarischen Welt rechtfertigen wollten. So entstanden auch Lenzens „Anmerkungen über das Theater", die im Jahre 1774 im Buchhandel erschienen.

Lenzens „Anmerkungen" sind als Polemik gegen alle Poetiken aufzufassen, als welche auch Mercier sein „Du Théâtre" betrachtete, wo er klar betont: „Tu me diras: pourquoi donc tracer aussi ton code? Mon motif est bien différent, c'est pour recommender à tout jeune homme qui se sentira quelque génie pour la composition, à jeter préablement au feu toutes les Poétiques, à commencer par celle-ci." [1]) Die theorethischen Beschäftigungen der Stürmer trafen sich auf dem Gebiete des Theaters, und auf diesem Gebiete fing auch Lenz an, sich zu betätigen. Die Befreiung der Bühne von den alten Schranken wurde im Anfang der 70er Jahre Lenzens Hauptaufgabe, welcher, gleich Mercier, und viel mehr als Diderot und Lessing, freien Platz für den Menschen auf der Bühne verlangte.

Wie gesagt, Lenz theoretisierte nicht gerne, und wenn er es tat, dann nicht immer mit vollem Ernst, sondern er spielte mit den Ideen und wollte seine Gegner im Spiel erlegen. Seine „Anmerkungen" sind das kecke Spiel eines verwöhnten Dichters. In der Strassburger und Landauer Zeit hatte er sich besonders mit aesthetischen Fragen beschäftigt und damals wurde er ausser mit Aristoteles, mit Young und Sterne bekannt. In jener Zeit schrieb er manche Abhandlung, die er an Salzmann nach Strassburg schickte, und damals entdeckte er, dass an ihm „von Kindesbeinen an ein Philosoph verdorben war", und dass seine „philosophischen Betrachtungen nicht über zwo, drei Minuten währen" dürften[2]).

---

[1]) Mercier. Du Théâtre, S. XIV.
[2]) Stöber. Der Dichter Lenz. S. 79.

In jene Zeit fallen ohne Zweifel seine dramaturgische Beschäftigung, und die ersten Entwürfe seiner Anmerkungen über das Theater, die Lenz schon im Jahre 1771 begann, wie Th. Friedrich genau nachgewiesen hat.

Sein Gedankenkreis hatte sich schon zu bilden begonnen, als er Popes „Essai on criticisme" in Königsberg übersetzte und daselbst die erste Bekanntschaft mit Shakespeare und Young machte. In Strassburg fand er in der „Société des beaux arts", die später durch Salzmann neu gegründet wurde, dasselbe Interesse für die theoretischen Fragen über Kunst und Theater, und dort waren auch die revolutionären Gährungen des französischen Theaters reger als in irgend einem anderen Teile Deutschlands. Wenn die Engländer ihm die Theorie des Genies schenkten, so boten ihm die Franzosen die Freiheitsideen der dramaturgischen Abhandlungen Diderots und Merciers, wie hier noch nachgewiesen werden soll. Wenn Lenz bei Lessing eine objektive Kritik der französischen Klassiker fand, so begegneten ihm bereits in der Vorrede von Merciers Drama „Jenneval" die schärfsten Urteile gegen die französischen Tragödien[1]). In Merciers „Du Théâtre" konnte Lenz diese Angriffe in einer aussergewöhnlich leidenschaftlichen Weise wieder aufgenommen finden. Fragen wir uns also, ob und inwieweit das Buch Merciers Lenzens „Anmerkungen" beeinflusst hat?

Diese Untersuchung kann nur gelingen, wenn wir die Entstehungsfrage der „Anmerkungen" berücksichtigen.

Der grosse Streit um die Entstehungsgeschichte der „Anmerkungen" wurde veranlasst durch die vorangesetzte Notiz,[2]) in der Lenz betont, dass diese „Anmerkungen" vor dem Erscheinen der „Blätter über deutsche Art und Kunst" und vor „Götz" in einer „Gesellschaft guter Freunde" in Strassburg vorgelesen worden seien; und durch Goethes Erwiderungen im 14. Buche von Dichtung und Wahrheit, dass Lenzens Aeusserungen eine „grillenhafte Verfolgung" sei. Für die Literaturgeschichte war es äusserst wichtig zu wissen, ob diese revolutionären Ideen das erste mal durch Lenz zu Worte kamen, oder ob nicht vielleicht Lenz sie nach der Veröffentlichung von Herders „Blättern" und nach dem Erfolg des „Götz" niedergeschrieben hat. Die deutschen Gelehrten begingen von Anfang an den Fehler, diese „Anmerkungen" als ein Ganzes zu betrachten und dadurch entweder die Behauptung Goethes oder diejenige Lenzens als gültig anzunehmen. Für Goethe treten ein Kohendörfer, Düntzer, Rauch und Clarke.[3]) Erich Schmidt[4]) lässt die Frage unentschieden. Nach

[1]) Mercier. Jenneval 1770. Préface.
[2]) J. M. R. Lenz. Werke. Bd. I, S. 222.
[3]) Zitiert nach Th. Friedrich. S. 8 f.
[4]) Erich Schmidt. Lenz und Klinger. S. 23 f.

Gruppe[1]) stammt der Aufsatz aus dem Jahre 1770, nach Weinhold[2]) erst aus dem Jahre 1773. Nach Froitzheim[3]) wurden die „Anmerkungen" schon im Jahre 1771 in Strassburg in der Gesellschaft „des baux arts" vorgelesen. Dass der Stil hier nicht in Betracht kommen kann, zeigt uns Friedrich[4]) klar, indem er ältere Briefe heranzieht, wo man dieselbe Stilart trifft, und auf den Stil von Hamann, Gerstenberg und Sterne hinweist. Friedrich vergisst aber zu erwähnen, dass dieser Trieb zum Paradoxen eine Eigenart des Engländers Young ist, der in seiner Abhandlung „On original Composition" viele Beispiele dieser Art bietet und der ohne Zweifel sowohl auf Lenz wie auf Mercier gewirkt hat.

Th. Friedrich versuchte nun die „Anmerkungen" philologisch zu untersuchen und zu zergliedern und entdeckte, dass die „Anmerkungen" in der Form, in der sie 1774 erschienen, eine neu durchgearbeitete Abhandlung sind, dass aber ein Teil derselben mit Sicherheit in die Jahre 1771 und 1773 zu setzen ist. Nach Friedrich fallen ins Jahr 1774, also kurz vor die Veröffentlichung, die einleitenden Worte über das Theater im allgemeinen und die „Schlussanmerkung".[5]) Diese unterscheidet sich inhaltlich von den andern gänzlich, da sie Aristoteles Lehre rechtfertigt, nachdem Lenz im ersten Teil „den Kunstrichter mit einem Bart" verspottet hatte.[6]) Friedrich sieht in dieser „Schlussanmerkung" den Einfluss von Herders „Blättern über deutsche Art und Kunst".

Die einleitenden Worte waren etwas früher als die „Schlussanmerkung" entstanden, aber auch sie zeigen bereits Herders Einfluss.[6]) Als Zusätze zu den alten „Anmerkungen" und im nahen Zusammenhang mit der „Schlussanmerkung" stehend betrachtet Friedrich die Exkurse über Drama und Epos und über individuelle Psychologie im Drama. Die „Anmerkung" über die Theorie von den drei Einheiten wäre ein Rest von den alten „Anmerkungen", die Lenz in der „Société des Beaux-Arts" vorgelesen hat, der er schon seit dem Winter 1771 angehörte.[7]) Die „Anmerkung" über das Wesen der Dichtkunst hätte aber eine doppelte Redaktion. Der Teil über das Genie, in welchem man den Einfluss Gerstenbergs und Youngs finden kann, führt in die Landauer Zeit zurück, der Teil über die Einheiten in die Zeit nach dem Erscheinen von Herders „Blättern".[8]) Auch Lenzens Abhandlung über „Götz", die nach diesem erschienen ist, hat viel Aehnlichkeit mit den Mittelpartien der „Anmerkungen".[9]) Es

---

[1]) Gruppe Lenz. S. 257.
[2]) Zitiert nach Friedrich. S. 10.
[3]) Zitiert nach Friedrich. Op. cit. S. 11.
[4]) Friedrich. Op. cit. S. 12 f.
[5]) Lenz. I., S. 223—226 mitte (Einleitung); S 251—255 (Schlussanmerkung).
[6]) Friedrich. Op. cit. S. 21.
[7]) Friedrich. Op. cit. S. 17.
[8]) Friedrich. Op. cit. S. 47.
[9]) F. Blei. Anmerk. bei Lenz. Werke. Bd. I., S. 537.

sind also nach der Untersuchung von Friedrich, der auch Blei zustimmt, vier voneinander getrennte, in sich geschlossene „Anmerkungen". Von diesen vier sind die „Anmerkungen" über die Theorie von den drei Einheiten im Drama und die über das Wesen des Dramas vor Herders „Blättern" geschrieben, wahrscheinlich schon im Winter 1771/72.[1]) Die dritte „Anmerkung" wurde nach dem Erscheinen von Herders „Blättern", also Ende 1773, geschrieben, und die „Schlussanmerkung" erst 1774. Zu diesen gehören zwei Redaktionen. Eine ältere fällt ins Jahr 1773 und umfasst die ersten drei „Anmerkungen", eine neuere in das Jahr 1774. Sie enthält schon die „Schlussanmerkung" und entstand kurz vor der Drucklegung.[1]) Nach dieser ausführlichen Untersuchung von Friedrich scheint Lenz in seiner einleitenden Notiz nicht der Lügner zu sein, als den ihn uns Goethe schildert, sondern eher ein ehrgeiziger Konkurrent. In seinem Streben, mit Goethe zu wetteifern, hat Lenz die neue Redaktion seiner „Anmerkungen" geheim gehalten. Friedrich ist bei seiner Untersuchung nicht von äusseren Gründen ausgegangen, sondern hat die fremden Einflüsse unter die kritische Lupe genommen. Dadurch ist es ihm gelungen, die „Anmerkungen" chronologisch zu zergliedern.

Bevor wir uns mit Merciers Einfluss beschäftigen, müssen wir die eigenartige Form in Lenzens „Anmerkungen" näher ins Auge fassen. Wie wir bereits gesehen haben, sind die „Anmerkungen" eine kleine Sammlung von Gedanken über das Theater, die alle durcheinandergehen und nur hie und da zusammengebunden sind. Einen einheitlichen Plan gibt es nicht, trotz der letzten Schlussredaktion, und Widersprüchen kann man leicht begegnen. Nachdem Lenz in der Einleitung die Verachtung gegen die Poetiken geäussert hat, spricht er von einer grossen Weltbühne mit fünf Abteilungen, in der sich das Theater der Griechen, Römer, Franzosen, Engländer und Deutschen befindet.

In der ersten „Anmerkung"[2]) entwickelt er seine Theorie über den Ursprung der Poesie. Er beschäftigt sich spöttisch mit Aristoteles' Ideen, dem er vorwirft, dass er als Wesen der Poesie nur die Nachahmung betrachtet und die zweite Quelle, das „Anschauen" und „Zusammenbinden der Begriffe", beiseite gelassen habe. Für das Schaffen, für die wahre Poesie, verlangt Lenz vom Dichter, dass er ein Genie sei, welches den angeschauten Gegenstand zurückspiegeln müsse. Der Dichter nimmt also Stellung zu dem, was er sieht.

In der zweiten „Anmerkung"[3]) bespricht er die Entstehung des Dramas und die aristotelischen Einheiten. Als Quelle des Dramas sieht er neben der aristotelischen Nachahmung der Handlungen auch die der Charaktere. Für die Alten war die Handlung alles, weil sie

[1]) Friedrich. Op. cit. S. 48.
[2]) Lenz. I. S. 226—231.
[3]) Lenz. I., S. 231 –241.

sich von einem eisernen Schicksal regiert fühlten; der moderne Mensch aber verlangt Charaktere, die sich selbst ihre Begebenheiten schaffen. Weiter spottet er über die drei Einheiten, indem er nicht eine einzige Handlung verlangt, sondern eine Reihe von Handlungen, die sich jedoch alle um eine Hauptperson drehen müssen, weil: *„fabula est una si circa unum sit"*.[1]) Die Einheit des Ortes bei den Griechen ist nichts als Einheit des Chores. Bei dieser Besprechung tritt ein Vergleich zwischen Drama und Epos ein, in dem er das Epos als Erzählung, das Drama als lebendige Vorstellung betrachtet.

In der dritten „Anmerkung"[2]) über das Handwerksmässige im Theater der Franzosen wirft er den Klassikern vor, dass sie in die Fusstapfen des Aristoteles getreten seien, und dass sie nicht einmal im Trauerspiel Charaktere hätten. Die französischen Tragödien seien Handwerk nach altem Muster; die Intrige allein bilde das Wesen des Werkes. Shakespeare könne um ein einziges Wort ein Schauspiel bauen, weil bei ihm die „Wünschelrute" des Genies schlage, weil seine Charaktere mannigfaltig seien und die Begebenheiten aus ihnen entsprängen. Der ganze Vorzug der Franzosen sei „der Bau der Fabel, die wirkliche Zusammensetzung der Begebenheiten, zu welcher Schilderung der Dichter seine eigene Gemütsverfassung als den Grund unterlege."[3]) Wenn er einen Charakter malen muss, so malt er seinen eigenen. Um das zu beweisen, bringt Lenz eine Parallele zwischen Voltaires und Shakespeares Cæsar.

In der letzten „Anmerkung"[4]) kehrt Lenz mit mehr Achtung zu Aristoteles und zum Theater der Griechen zurück. Die Schauspiele der Alten waren religiös, und ihr Ursprung war Gottesdienst. Das Fatum war bei ihnen alles, und man zitterte vor dem Despotismus des Schicksals. Die Religionen haben sich aber seither geändert, und der Dichter müsse darauf Rücksicht nehmen. Er müsse den Volksgeschmack der Vorzeit und den seines Vaterlandes zu Rate ziehen. Komödie und Tragödie unterscheiden sich dadurch, dass in der Komödie die Hauptempfindung die Begebenheit sei, in der Tragödie die Person. Dieses war der Fall bei den alten Deutschen, welche ihren Hans Sachs liebten, weil sie bei ihm verwandte Menschengestalten fanden. Shakespeares Verdienst wäre vorerst das, dass er die Geschichte belebt und aus den alten verstorbenen Helden Menschen geschaffen habe. Der Held allein ist der Schlüssel zu seinen Schicksalen. Nach Lenz ist der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache, der einer Tragödie eine Person. Mit einem kurzen Hinweis auf Shakespeares Komödie „Amor vincit omnia" schliesst er seine Anmerkungen.

[1]) Lenz. I., S. 238.
[2]) Lenz. I., S. 241—250.
[3]) Lenz. I., S. 234.
[4]) Lenz. I., S. 251—255.

Ueber die fremden Einflüsse in dieser Abhandlung hat schon Friedrich manches mitgeteilt. In der dritten und vierten „Anmerkung" sieht er den Einfluss von Goethes „Götz" und von Herders „Blättern", in der ersten und zweiten Lenzens philosopische und ästhetische Beschäftigungen der Landauer Zeit.

Die Art, wie Lenz Aristoteles und das griechische Theater in der alten und in der neuen „Anmerkung" behandelt, ist ein Beweis, dass diese beiden Anmerkungen nicht in derselben Zeit entstanden sind. Der Grund, den Friedrich angibt, um diese Aenderung in Lenzens Ansichten zu rechtfertigen, ist dessen Furcht vor Lessing. Daraus wäre die Milderung der Ausdrücke und die Aenderung der Ansichten zu erklären. Einen fremden Einfluss sucht aber Friedrich darin nicht. Nach einem genauen Vergleich zwischen Merciers „Du Théâtre" und Lenzens letzter „Anmerkung" scheint mir aber, dass die Dramaturgie Merciers den jungen Dichter beeinflusst hat, und dass in dieser letzten „Anmerkung" viele Ideen Merciers von Lenz entlehnt wurden, wie ich zu beweisen habe.

Ich zweifle nicht, dass Lenz Merciers Dramen gekannt hat und auch deren Vorreden, weil Mercier in den 70er Jahren in Deutschland sehr beliebt und jedem Theaterbesucher oder Leser bekannt war. Desto mehr ist anzunehmen, dass Lenz im Goethekreis von der neuen Dramaturgie Merciers hatte sprechen hören und damals, als er mit der neuen Redaktion der „Anmerkungen" beschäftigt war, dieses revolutionäre Buch des französischen Theoretikers fleissig gelesen hat. Allerdings erwähnt Lenz nirgends in seinen „Anmerkungen" den Namen des französischen Dramaturgen, wie er es mit Sterne, Young, Mme. Dacier, Du Bos etc. tut. Das erste Mal begegnet uns Merciers Name in Lenzens Abhandlung über Hamlet[1]), die aus dem Jahre 1774[2]) stammt, aus derselben Zeit also, in welcher er die „Schlussanmerkung" schrieb und die letzte Redaktion für den Druck vorbereitete. In dieser Abhandlung, von der wir noch zu sprechen haben, zitiert Lenz einen Satz aus Mercier: „Wer aber immer in seidenen Strümpfen am Kamine sitzen geblieben ist, macht mit all den Karten der Wege, die er vor sich hat, allen Beschreibungen der Wirtshäuser und eingezogenen Nachrichten von Reisenden, sobald er dieser Reisenden spotten will, immer nur die zu lachen, die ebenso wenig als er dann wissen; bei den andern fällt sein Spott immer wieder auf ihn selbst zurück. Tout homme est en butte aux traits de la satyre, sagt Mercier, mais l'honnête homme se tait et la satyre périt bientôt d'elle-même.»[3]) Das bringt uns den Beweis, dass Lenz in der Zeit, in der er die letzte Redaktion seiner „Anmerkungen" unternommen hatte, sich mit Mercier beschäftigte. Das zweite Mal begegnet uns Merciers Name bei Lenz später in

[1]) Lenz. IV., S. 216 ff.
[2]) Siehe Anmerkungen von F. Blei zum vierten Band. S. 393.
[3]) Lenz. IV., S. 216.

einer pädagogischen Abhandlung[1]), wo er die Dramaturgie Merciers zitiert. Es ist das in den „Grundsätzen für die Erziehung . . .", die er in Russland geschrieben hat, und wo er sagt: „Sie müssen aber jemand haben, der mit ihnen liest, weil es ihnen an Unterscheidungskraft fehlt, denn übelverdaute Lektüre hat schon die verderblichsten Folgen angerichtet, und Mercier sagt mit gutem Grunde, dass einem jungen Menschen nichts gefährlicher sei, als das Lesen der Geschichte."[2]) Dass sich Lenz nach dem Erscheinen seiner „Anmerkungen" mit Mercier beschäftigte, zeigt uns auch ein Brief Wielands aus dem Jahre 1776, in dem dieser an Lenz schreibt, dass er ihm die Offenbarung Sebastien Merciers schicke, das heisst die Utopie „Das Jahr 2440".[3])

Schon Erich Schmidt erwähnte in seiner Studie über Lenz die Bedeutung, die Mercier für die ganze Sturm- und Drangperiode gehabt hat.[4]) Später war es Oskar Zollinger, der kurz auf den Einfluss des „Du Théâtre" von Mercier auf Lenzens „Anmerkungen"[5]) hinwies. Er vergleicht eine Stelle aus Mercier mit einer aus Lenz, ein Vergleich, der aber nicht genügt.[6]) Erst Rosanow schenkte in seiner ausführlichen Arbeit über Lenz dieser Frage mehr Aufmerksamkeit. Der Moskauer Gelehrte beging jedoch den Fehler, die Bedeutung dieses Einflusses zu übertreiben, und sah in Lenzens „Anmerkungen" nichts als Merciers Ideen. Selbst unter dem Einfluss der Lektüre von Mercier stehend, verzichtete Rosanow auf einen philologischen Vergleich der „Anmerkungen" mit dem „Du Théâtre" von Mercier. Ob die „Anmerkungen" schon vor 1774 verfasst waren, interessierte Rosanow nicht. Ja, er mied sogar, diese Frage zu berühren, und ging eher von dem Standpunkt aus, dass alle „Anmerkungen" nach dem Erscheinen von Merciers „Du Théâtre" niedergeschrieben

---

[1]) Lenz. IV., S. 326.
[2]) Du Théâtre. S. 46 f.
[3]) Waldmann. Lenz in Briefen. S. 62.
[4]) Erich Schmidt. Lenz und Klinger. S. 26.
[5]) Oskar Zollinger. L. S. Merciers Beziehungen zur deutschen Literatur (Z. f. fr. Spr. u. L., 1903, Bd. 25, S. 103).
[6]) Zollinger schreibt:

Die Ausführungen über die Einförmigkeit und Unnatur der französischen Tragödie erinnern ganz an „Du Théâtre", und in entsprechender Weise schildert er, wie ein Theaterstück klassischen Stils abgefasst werde.

Man vergleiche:

Mercier. P. 171	Lenz. S. 245
« C'est ainsi que de deux ou trois vieilles tragédies il en compose une nouvelle. Quand il a accouplé deux rimes, il dit: voilà deux vers, il en fait quinze cents de cette force. »	„So stoppelt er Schulbrocken aus Lucan und Seneca zusammen, oder leiht von Euripides und Plautus — und bringt das in schöne, fliessende Verse."

Dieses Zitat zeigt keinerlei wörtliche Uebereinstimmung, sondern nur eine vage Aehnlichkeit des Inhaltes. Auch diese Aehnlichkeit ist im Grunde genommen meistens scheinbar, denn bei Mercier handelt es sich um die Tragödie, bei Lenz um das Drama überhaupt, bei Mercier um das Zusammenlegen verschiedener Dramen, bei Lenz um die metrisch geformte stilistische Verwendung von „Schulbrocken" verschiedener Provenienz (auch von nicht Dramatikern, wie Lukan).

wurden. Nur dadurch ist es zu erklären, dass Rosanow in der „Anmerkung" über das Genie Spuren aus Mercier findet. Weil Mercier den Dichter einen „Titanen" oder „Athleten" nennt[1]), sind für Rosanow „ähnliche Bezeichnungen Lenzens nur aus Mercier entlehnt worden".[2]) Aber nirgends in Lenzens „Anmerkungen" nennt der Dramaturg den Dichter einen „Titanen" oder „Athleten". Rosanow hätte für seine Beweisführung zwei Kriterien befolgen müssen. Zuerst hätte er wörtliche Uebereinstimmungen aufzeigen müssen, die bei jedem ernsthaften Vergleich von grosser Wichtigkeit sind; zweitens hätte er die gedanklichen Uebereinstimmungen schärfer ins Auge fassen müssen. Das erste gelang ihm nicht. So zitiert er einmal eine Stelle bei Mercier (Seite 93), die aber bei einem näheren Vergleich mit keiner ähnlichen bei Lenz übereinstimmt[3]). Er hebt nur allgemeine Aehnlichkeiten hervor, ohne wörtliche Uebereinstimmungen zu finden. Aber auch die gedanklichen Uebereinstimmungen bei Lenz und Mercier behandelt Rosanow oberflächlich. Rosanow sagt zum Beispiel: „Was die Komödie anbetrifft, so begeisterte sich Lenz an dem Beispiele Merciers. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, in Merciers Buch die Kapitel IV, V, VI und VII nachzulesen."[4]) Ich glaube kaum, dass Rosanow seine Leser mit diesem Hinweis vom Einfluss Merciers bei Lenz überzeugt hat.

Wir müssen also in unserer Untersuchung einen neuen Weg einschlagen und von den bisherigen Arbeiten absehen. Es muss nachgewiesen werden, dass ein Einfluss des „Du Théâtre" auf die „Anmerkungen" stattgefunden hat. Wir müssen deshalb zuerst versuchen, was Zollinger und Rosanow nicht getan haben, wörtliche Uebereinstimmungen zu finden und erst nachher die gedanklichen Uebereinstimmungen zu prüfen. Vom Anfang an sei hier gesagt, dass Lenz sich gehütet hat zu entlehnen. Er war selbst viel zu begabt und besass viel zu schöne stilistische Fähigkeiten, um wörtlich aus fremden Werken sein Gut zu holen. Eine junge und starke Persönlichkeit, wie es Lenz war, die selbständig und frei nach originellen Ausdrücken und Paradoxen suchte, brauchte nicht fremde Vorbilder wörtlich nachzuahmen. Seine Stilart, originell gefärbt, plastisch und charakteristisch in der Auswahl der Worte, gleicht dem Hamannischen Stil und dem des jungen Goethe in seinem Shakespeareaufsatz. Obwohl ich die „Anmerkungen" und das „Du Théâtre" wiederholt gelesen und verglichen habe, ist mir bei Lenz keine einzige wörtliche Entlehnung aus Mercier begegnet.

Es blieben jetzt die gedanklichen Uebereinstimmungen zu untersuchen. Auch hier stossen wir auf grosse Schwierigkeiten. Viele Gedanken, die wir bei Lenz und Mercier finden, haben schon Diderot und Rousseau geäussert. Wie ich schon im ersten Teil dieser

[1]) Du Théâtre, S. 325.
[2]) Rosanow, op. cit. S. 158.
[3]) Rosanow, op. cit. S. 150.
[4]) Rosanow, op. cit. S. 150.

Arbeit betont habe, befand sich Mercier unter dem Einfluss Diderots und Rousseaus, gab aber eine ausserordentliche grosse Ausgestaltung mancher Ideen, die Rousseau oder Diderot in ihren Werken nur gestreift hatten. Wir wollen nun die Gedanken einzeln in der Reihenfolge der „Anmerkungen" durchgehen[1]).

1. Betonung der Liebe. In den einleitenden Worten wirft Lenz dem französischen Theater vor, dass es nur die Leidenschaft der Liebe auf die Bühne bringe, ein Vorwurf, der ganz dem Gedankenkreis Merciers entspricht.

Man vergleiche:

Lenz:

„In diesem Departement ist Amor Selbstherrscher, alles atmet, seufzt, weint, blutet, ihn und den Lichtputzer ausgenommen, ist noch kein Akteur jemals hinter die Kulisse getreten, ohne sich auf dem Theater verliebt zu haben. (225.)[2])

Mercier:

« Mais ils (les successeurs de Corneille) n'ont pas conservé à l'art la même énergie: ils se sont rapprochés du goût du siècle en établissant l'amour pour moteur principal de leurs pièces...» (28.)

« Tel étoit le préjugé qui faisoit penser que l'amour devoit être le mobile unique du théâtre. » (245).

« Mais je trouve Racine repréhensible, d'avoir subordonné tout à l'amour, d'avoir fondé sur ce sentiment unique le principal intérêt de ses pièces.» (289).

Warum wollte denn Mercier Racine nicht anerkennen? Gerade weil dieser die Liebe zum Mittelpunkt seiner Tragödien gemacht hatte.[3]) Allerdings hatte auch Rousseau diese Frage in seiner bekannten „Lettre à D'Alembert" gestreift.[4]) Nur dass Rousseau sich gegen die Liebe im Allgemeinen äussert, und die Liebesszenen als gefährlich für die Moral betrachtet. Nach Rousseaus Meinung wird auch der Stand der Frauen herabgesetzt, wenn sie nur als Liebhaberin geschildert wird. Gegen die „Selbstherrschung" der Liebe auf der Bühne will Rousseau nicht schreiben, denn: „Encore une fois, je n'entreprends point de juger si c'est bien ou mal de fonder sur l'amour le principal intérêt du Théâtre; mais je dis que si ces peintures sont quelquefois dangereuses, elles le seront toujours quoi qu'on fasse pour les déguiser".[5]) Hier ist also ein Einfluss Merciers möglich, aber nicht nachweisbar, da dieser Gedanke auch von Rousseau stammen kann.

---

[1]) Unbesprochen bleiben natürlich Gedankenreihen, bei denen keine Uebereinstimmung erkennbar ist. Bei der Besprechung der Einheiten, in der ersten „Anmerkung", ist ein Einfluss Merciers ausgeschlossen, weil für Lenz die Einheit der Handlung gleich der Einheit der Person ist. Erst in späteren Abhandlungen spricht Lenz von der Einheit des Interesses. Auch die soziale Bedeutung des Theaters wird von Lenz in den „Anmerkungen" nicht hervorgehoben, im Gegensatz zu Mercier, der daraus einen Hauptgedanken seiner Schrift macht.

[2]) Das Departement des französischen Theaters.

[3]) Du Théâtre. S. 289.

[4]) J. J. Rousseau. Lettre à D'Alembert sur les Spectacles. S. 165—179.

[5]) J. J. Rousseau. Lettre à D'Alembert sur les Spectacles. S. 179.

2. Französierung antiker Gestalten. Was Lenz hier in der Einleitung den Franzosen noch vorwirft, dass sie die alten Helden der Römer und Griechen französiert hätten (sie unter anderm nach der französischen Mode gekleidet), tut auch Mercier wiederholt in seinem Essai. Aber durch diese Gedankenähnlichkeit ist Merciers Einfluss nicht erwiesen. Denn hier könnte man mit Recht bemerken, dass Lenz bei Rousseau, Diderot, Herder und dem jungen Goethe dieser scharf-spöttischen Kritik begegnet sein konnte.

3. Das Schablonenhafte der Fabel. Lenz kritisiert in der dritten „Anmerkung" die Aehnlichkeit der Fabel in den französischen Tragödien, in denen die Charaktere Nebensache seien. „Ist's nicht an dem, sagt Lenz, dass Sie in allen französischen Schauspielen (wie in den Romanen) eine Aehnlichkeit der Fabel gewähr werden, welche, wenn man viel gelesen oder gesehen hat unbeschreiblich ekelhaft wird?"[1]) und weiter „Es ist keine Kalumnie (ob in den Gesellschaften lass ich unentschieden) dass die Franzosen auf der Szene keine Charaktere haben. Ihre Helden, Heldinnen, Bürger, Bürgerinnen, alle ein Gesicht, eine Art zu denken, also auch eine grosse Einförmigkeit in den Handlungen."[2]) Dieselbe Kritik übt auch Mercier indem er sagt: „Nos tragiques ne font point un pas sans les anciens, et des fables antiques viennent sans cesse se produire, parceque les poëtes modernes ne savent pas ce qui se passe autour d'eux."[3]) Diese Vorwürfe aber gegen das Handwerksmässige und Schablonenhafte der Fabel im französischen Theater der Klassiker waren damals allen Stürmern und Drängern gemein und auch die französischen Gegner des Klassizismus benutzten sie in ihrer Polemik, so dass auch hier bloss von der Möglichkeit eines Einflusses von Merciers „Du Théâtre" die Rede sein kann.

4. Betonung der objektiven Charakterisierung in der Tragödie. Beide Dramaturgen sind der Meinung, dass man in der Tragödie den höchsten Wert auf die Schilderung der Charaktere legen soll, hinter denen man den Dichter nicht erkennen darf. In der Tragödie schenkte Mercier grosse Bedeutung den Charakteren, der Menschenzeichnung, und nicht der Handlung. Aber ebenso wie Lenz bei den Franzosen ihren eigenen Charakter in dem Charakter ihrer Helden gespiegelt sieht, äussert sich auch Mercier vor ihm fast in derselben Weise.

Man stelle sie nur beide gegenüber:

Lenz:

„Ich sage der Dichter malt das ganze Stück auf seinen eigenen Charakter." (245) „Sein ganzes Schauspiel (ich rede hier von Meisterstücken) wird also nicht ein Gemälde der Natur, sondern seiner eigenen Seele." (245)

Mercier:

„J'ai voulu dire que presque tous les personnages de nos tragédies ont reçu du poëte ou leur existence ou leur caractère" (48). (Das sagt Mercier im Zusammenhang mit seiner Kritik der historischen Stücke, in welchem der

[1]) Lenz I. S. 243.
[2]) Lenz I. S. 244.
[3]) Du Théâtre. 32.

„So sehr er, (der Dichter) abändert, so geschickt er sich hinter die Person zu verstecken weiss, die er auftreten lässt, so guckt doch immer, ich kann es nicht leugnen, etwas von seiner Perücke hervor, und das wünscht' ich weg, um mich ganz in seine Welt hineinzutäuschen, in den Palast der Armide zu schlürfen." (246)

Charakter der Helden durch den Dichter entstellt war.)

„Au lieu des caractères vrais et naturels l'auteur nous offre le sien; et nous baillons." (166)

Sowohl Mercier als auch Lenz verlangen vom Dichter, dass er seinen eigenen Charakter, seine Gedanken- und Gefühlsart unterdrücke, um seinen Helden einen selbständigen und stark ausgeprägten Charakter zu verleihen. Diese allgemeine Idee begegnet uns aber auch bei Rousseau, so dass hier nur von der Möglichkeit des Einflusses von Mercier gesprochen werden kann.

5. Die Erklärung des griechischen Theaters. Eine Idee, der wir bei beiden Kritikern begegnen, ist die Erklärung der griechischen Tragödie durch ihren nationalen und religiösen Charakter. Mercier und Lenz legen einen grossen Wert darauf, die griechische Tragödie vor derjenigen der Franzosen hervorzuheben. Lenz kehrt in der Schlussanmerkung zu Aristoteles zurück, den er liebenswürdiger behandelt, und versucht das griechische Theater ausführlicher zu erörtern. Dieselbe Idee die in der zweiten Anmerkung mehr erwähnt wird, und zwar „dass ein eisernes Schicksal die Handlungen der Alten bestimmte und regierte"[1]) wird hier wieder aufgenommen.

Wenn Lenz jetzt Aristoteles mit mehr Achtung entgegenkommt, tut er es nicht nur, weil er dadurch die Feindschaft Lessings auf sich zu ziehen befürchtete, sondern weil ihm diese Idee, die ihm schon von Rousseau her bekannt war, auch in Merciers Buch auffiel.

Im zweiten Kapitel seiner Dramaturgie sagt Mercier, dass die griechische Tragödie vor allem nationalen und religiösen Ursprungs war, und ihre Helden Zeitgenossen der Zuschauer.[2]) Sie konnte also nicht nachgeahmt werden, sondern nur als fernes Beispiel für ihr Volk und ihre Zeit dienen. „En croyant imiter ces Grecs", sagt er „nous avons transporté sur notre Théâtre et leurs songes et leurs oracles et leurs serments et leur fatalisme et nous avons omis ce qu'il y avait de meilleur à saisir".[3]) Gleich Mercier äussert sich Lenz über die griechischen Schauspiele: „Die Schauspiele der Alten waren alle sehr religiös, und war dies wohl ein Wunder, dass ihr Ursprung Gottesdienst war. Da nun fatum bei ihnen alles war, so glaubten sie eine Ruchlosigkeit zu begehen, wenn sie Begebenheiten aus den Charakteren berechneten, sie bebten vor dem Gedanken zurück. Es war Gottesdienst, die furchtbare Gewalt des Schicksals anzuerkennen, vor seinem blinden Despotismus hinzuzittern.[4])"

[1]) Lenz I. S. 234.
[2]) Du Théâtre. S. 19 ff.
[3]) Du Théâtre. S. 21.
[4]) Lenz I. S. 251.

Wenn Rousseau diese Idee in seiner „Héloise“ [1]) nur streift und wenn er in seiner „Lettre à D'Alembert“ [2]) die nationale und religiöse Bedeutung des griechischen Theaters hervorhebt, so begründet Mercier seine Kritik der französischen Tragödie auf diesen Gedanken. Deshalb kann man hier aber doch nur von der Möglichkeit und nicht von der Wahrscheinlichkeit eines Einflusses reden.

6. Das nationale und historische Drama. Aehnlich wie Mercier von den Franzosen verlangt, die alten Stoffe nicht mehr auf die Bühne zu bringen und die Geschichtsbücher des Altertums nicht mehr auszugraben, sondern die Menschheit zu studieren und die Geschichte ihres eigenen Vaterlandes zu beleben, fordert auch Lenz vom deutschen Dramatiker, dass er den „Volksgeschmack der Vorzeit und seines Vaterlandes zu Rate ziehe.[3]) Nach Mercier muss die Tragödie für Alle verständlich sein und zu diesem Zweck muss sie von Dingen reden, die den Zuschauer auch interessieren können: sie muss alle wichtigen Lebensfragen einer Nation behandeln und den Patriotismus fördern.[4]) Nur in diesem Falle wird der Dichter eine „nationale Tragödie“ geschaffen haben.[5]) Anders bleibt die französische Tragödie mit ihren alten Mängeln, so wie sie ist. „Nos tragédies, sagt Mercier, sont presque toutes fondées non sur l'histoire, mais sur un point obscur.“ [6]) Die historische Wahrheit sei immer missachtet worden.[7]) Derselbe Charakter müsse auch dem Drama eingeprägt werden, und die Freuden und Leiden der Nation, sowie auch ihre Helden, sollen auf die Bühne gebracht werden.[8]) Auch für Lenz ist der Volksgeschmack einer Nation ausschlaggebend. Nach diesem müsse sich der Dichter richten. Und wenn Lenz bei den Deutschen ein Vorbild suchte, so konnte er kein besseres finden als den nationalen Volksdramatiker Hans Sachs.[9]) Ganz im Sinne Merciers spricht Lenz von den historischen Stücken Shakespeares, in welchen „die Mumie der alten Helden, die der Biograph einsalbt und spezereit, seinen eigenen Geist eingehaucht bekommen habe“.[10]) Merciers Einfluss scheint mir hier wahrscheinlich.

7. Stellung zu Shakespeare. Der grosse Brite ist beiden Dichtern das schönste und grösste Beispiel eines Dramatikers gewesen. Hatte doch Lenz die „Anmerkungen“ in einer letzten Redaktion umgearbeitet, um sie seiner Uebersetzung des Shakespeareischen Lustspiel „Love's labours lost“ beizufügen. Deshalb ist es

[1]) Jean Jaques Roussean. La nouvelle Héloise. II. Lettre XVII. S. 199.
[2]) Jean Jaques Rousseau. Lettre à D'Alembert sur les spectacles. S. 206 ff.
[3]) Lenz. I., S. 252,
[4]) Du Théâtre. S. 39 f.
[5]) Du Théâtre. S. 45.
[6]) Du Théâtre. S. 45.
[7]) Du Théâtre. S. 51.
[8]) Du Théâtre. S. 149 f. und 156 f.
[9]) Lenz. I., S. 253.
[10]) Lenz. I., S. 253.

natürlich, dass er in seiner „Schlussanmerkung" für nötig gefunden hat, Shakespeare zu würdigen. Bei dieser Würdigung ist es aber interessant, zu entdecken, wie sehr sich Lenz und Mercier in ihrer Stellung zu Shakespeare nahe standen. Sowohl Mercier als auch Lenz bewundern Shakespeare nicht nur weil dieser sich an das ganze Volk wandte, sondern weil er wirkliche Menschen und keine Marionetten auf die Bühne brachte. So wie Mercier in Shakespeare den einzigen Dramatiker sah, der die Geschichte belebt hatte[1]), so fand auch Lenz, dass unter Shakespeares Feder die Toten auferstanden.[2]) Der letzte Teil der „Schlussanmerkung" enthält auffallende Gedankenähnlichkeiten mit gewissen Teilen aus Merciers „Du Théâtre".

Man vergleiche:

Lenz:

„Mensch (Shakespeare), in jedem Verhältnis gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf, wo jeder stehen, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig als der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen Luft zu machen, denn sie sind Menschen auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen müssig gehenden Formularen dahin, kennen den tötlichen Wohlstand nicht." (255)

Mercier:

„Voilà ce qui assure à Shakespeare une couronne immortelle. Il paraît ridicule en France, lorsqu'il est défiguré par l'envie, la sottise, ou la mauvaise foi; mais il est cher à ses concitoyens, parcequ'il a su trouver le secret de parler à tous les individus, qui composent cette nation respectable .... Tous ses héros sont hommes et cet alliage du simple et de l'héroïsme ajoute à l'intérêt. Shakespeare est pour les Anglais un poëte bien plus national que Corneille ne l'est pour nous," (206)

„L'éloquence de la scène anglaise est celle du peuple, et voilà pourquoi elle a de la véhémence, de la franchise et un singulier intérêt." (207, note)

„Ils (les rois) m'intéressent comme hommes, mais non comme rois. En mettant bas sceptre et couronne, ils ne me deviendront que plus chers." (42)

Es scheint mir wahrscheinlich, dass Lenz, der als echter Stürmer und Dränger für Shakespeare schwärmte, unter dem Eindruck von Merciers „Du Théâtre" neue Vorzüge bei Shakespeare schätzen lernte.

8. Die neue Theorie der Komödie. Was noch der „Schlussanmerkung" ein besonderes Interesse verleiht, ist die treffliche Art, wie Lenz die Komödie behandelt und wie er deren Bau und Psychologie von der Tragödie unterscheidet. Nachdem er in der dritten „Anmerkung" diese Frage nur vorübergehend besprochen hat[3]), will er ihr jetzt mit einigen kühnen Federstrichen eine Lösung geben. Die Aehnlichkeit mit Merciers Auffassung von der Komödie

[1]) Siehe oben S. 26 f.
[2]) Lenz. S. 253.
[3]) Lenz I. S. 244.

scheint mir hier auffallend. Lenz charakterisiert trefflich in folgenden Worten den Unterschied, den der Laie und der gewöhnliche Zuschauer zwischen Tragödie und Komödie feststellt: „Und da finde ich, dass er beim Trauerspiel oder Staatsaktion, ist gleichviel, immer drauf losstürmt (die Aesthetiker mögen's hören oder nicht), das ist ein Kerl! das sind Kerls! Bei der Komödie aber ist's anders. Bei der geringfügigsten, drollichten possierlichen unerwarteten Begebenheit im gemeinen Leben rufen die Blaffer mit seitwärts verkehrtem Kopf: Komödie! Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpfer ihrer Begebenheiten."[1])

Mercier hat der Komödie mehrere Kapitel seiner Dramaturgie gewidmet. Diese Idee, die wir bei Lenz finden, dass in der Komödie die Person, der Hauptcharakter den Begebenheiten untergeordnet sein solle, bildet bei Mercier einen der Hauptgedanken seiner Besprechung der Komödie. «Je vois, sagt Mercier, que dans ces pièces que l'on nomme de caractère, on force toujours le personnage dominant pour faire sortir ce caractère principal; je vois qu'on lui subordonne tous les autres, qu'on rappetisse pour l'agrandir, qu'on lui sacrifie tout ce qui l'environne. Le caractère doit naître du sujet, ce me semble, mais ne doit pas être son pivot.[2]) Und nachdem Lenz über die historischen Stücke mit Achtung gesprochen hat, präzisiert er in einem einzigen Satz, was nach ihm eine Komödie sein soll. „Ganz anders, sagt er, ist's mit der Komödie. Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache, einer Tragödie eine Person." Der Charakter wird bezeichnet nur in so fern er „diese Grille, dieses System veranlasst hat". Lenz schliesst mit den Worten: „Eine Komödie ohne Personen interessiert nicht, eine Tragödie ohne Personen ist ein Widerspruch".[3])

Auch Mercier wirft der französischen Komödie vor, dass bei ihr der Charakter der Person sich nicht mit der Handlung entwickle, und dass die Handlung durch den Charakter beschleunigt werde.[4]) «Le personnage n'a plus de contre-poids, il paroit se mouvoir seul, il agit sans raison bien déterminente, il se voit comme entraîné par un pouvoir irrésistible: c'est la main du poëte qui semble à celle de la fatalité, lui imprime tous ses mouvements.»[5]) Mercier will in einer Komödie grosse Massen in Bewegung sehen, eine interessante Handlung und besonders die Schilderung der gegenwärtigen Sitten.[6]) Mercier verlangt von einer Komödie leicht gezeichnete Typen und Begebenheiten, Lenz sieht als Hauptgedanken der Komödie eine Sache. Bei beiden Dramaturgen aber spielt hier nicht die Person,

[1]) Lenz I. S. 255.
[2]) Du Théâtre, S. 69.
[3]) Lenz. I., S. 254.
[4]) Du Théâtre, S. 72 und 107.
[5]) Du Théâtre, S. 71.
[6]) Du Théâtre, S. 70.

wie in der Tragödie, die Hauptrolle, sondern sie ist der Sache (Lenz) und der Handlung (Mercier) unterworfen.

Was Lenz von Mercier freilich unterscheidet, ist sein Interesse für das Lächerliche der Situation, also ganz im Gegensatz zu Mercier, der belehren und die Laster bekämpfen will. Was Lenz bei Mercier nicht schätzen konnte, war dessen Verwerfung jeder Umarbeitung plautinischer und terenzischer Komödien für das französische Publikum. Der deutsche Plautübersetzer war gewiss nicht wie Mercier der Ansicht, dass seine Tat eine literarische „Plünderung" sein könnte. In der Hauptsache aber stimmen die Auffassungen der beiden Dichter gänzlich überein, so dass ein Einfluss Merciers bei Lenz sehr wahrscheinlich scheint.

Was hier noch besonders betont werden muss, ist die Feststellung, dass die meisten gedanklichen Uebereinstimmungen und Aehnlichkeiten (die Erklärung des griechischen Theaters, die religiöse Auffassung des Theaters, das nationale und historische Drama, die ähnliche Stellung zu Shakespeare und die neue Theorie der Komödie) sich in der „Schlussanmerkung" finden, dessen Entstehung Friedrich in das Jahr 1774 festsetzt, in eine Zeit also, in der Lenz Merciers Buch kannte.

Wenn wir jetzt das Endergebnis unserer Untersuchung zusammenfassen wollen, können wir sagen: Wörtliche Uebereinstimmungen zwischen Mercier und Lenz konnten nicht nachgewiesen werden, dagegen fallen uns gedankliche Aehnlichkeiten auf. Auch der aus den gedanklichen Aehnlichkeiten erschlossene Einfluss ist zweierlei Art: ein möglicher und ein wahrscheinlicher, je nachdem diese Gedanken schon früher bei Rousseau, Diderot, Herder und Goethe auftauchten oder nur allein bei Lenz und Mercier vorkommen. Möglich ist der Einfluss bei allen, wahrscheinlich beim „nationalen und historischen Drama", bei „der Stellung zu Skakespeare" und „der neuen Theorie der Komödie". Diese letzten drei Gedankenreihen finden sich alle, wie schon erwähnt, in der „Schlussanmerkung", die anderen in den einleitenden Worten, in der dritten „Anmerkung" und in der „Schlussanmerkung", keine aber in der ersten und zweiten „Anmerkung". Dieses Ergebnis bestätigt auch die Chronologie Friedrichs, welche die Entstehung der einleitenden Worte und der „Schlussanmerkung" in die Zeit der letzten Redaktion, kurz vor der Drucklegung im Jahre 1774, setzt. Bei keinem Gedankenkomplex aber konnte mit Sicherheit der Einfluss Merciers festgestellt werden.

Die „Anmerkungen" erregten grosses Aufsehen. Manche Zeitschrift, wie der „Wandsbecker Bote" und der „Almanach der deutschen Musen", hielten Goethe für den Verfasser. Die Angriffe kamen von allen Seiten. Lessing, wie uns Boie berichtet[1]), war mit den neuen

[1]) Waldmann. Briefe.

Herausforderungen der Genies höchst unzufrieden, und Wieland spottete in seinem „Teutschen Mercur“ über die Lenzische Schrift und bezeichnete die stilistische Art der „Anmerkungen“ als Rotwelsch. Auf diesen kräftigen Angriff antwortete Lenz in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen.[1]) Der spätere Uebersetzer Merciers, Heinrich Leopold Wagner, begrüsste aber mit Begeisterung die bestrittene Schrift, welche alle Tragödienbücher umstürzte, die aristotelischen „Brättergerüste“ sowie das klassische Theater der Franzosen. Die übertriebene Rezension des Frankfurter Rezensenten zeigt uns klar, wie sehr Lenzens „Anmerkungen“ eine Sammlung aller Ideen war, die damals die jungen Genies beschäftigten, und wie sehr sie die revolutionären Dichter befriedigten.

* * *

In den „Anmerkungen“ hat Lenz sein Bestes auf dramaturgischem Gebiet gegeben. Die anderen Abhandlungen, die in derselben Zeit niedergeschrieben sind, sowie der Vortrag über Hamlet oder die Verteidigungen seiner Dramen drehen sich mehr oder weniger im selben Gedankenkreis herum.

Mit dem Jahre 1774 tritt Lenz immer mehr unter Merciers Einfluss. Wir haben oben gesehen, dass Lenz in seinem Vortrag über Hamlet Mercier zitiert, indem er über den Dichter spottet, der Menschen, die er nicht kennt, beschreibt. In dieser Abhandlung verteidigt Lenz die Veränderungen des Ortes bei Shakespeare, indem er betont, dass dieser „grösste“ aller neuen dramatischen Dichter nur als Ausnahme von der Regel die Veränderungen der Szene angebracht, und sie immer nur höheren Vorteilen aufgeopfert habe. Ein junger Dichter könne das aber nicht so frei tun. Der Hauptzweck des Dichters sei das „Interesse“, „dem alles untergeordnet sein müsse“.[2])

Hier sehen wir also, dass Lenz vollständig unter dem Einfluss von Mercier steht. In seinen „Anmerkungen“ betont er noch nicht allzusehr die Bedeutung und Wichtigkeit des Interesses, dem man die Einheit der Zeit und des Ortes opfern dürfe, sondern nur die Einheit der Person. In der Parallele zwischen Hamlet und der französischen Tragödie „Der tugendhafte Verbrecher“ will er die Vorteile des Engländers und die Nachteile des Franzosen zeigen, indem er das Handwerksmässige und Unwahrscheinliche der französischen Tragödie hervorhebt.

Von diesem Datum an wächst aber auch Lenzens Bewunderung für Shakespeare. In seiner „Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken“ steigert sich die Bewunderung zum höchsten Grad. „Ein Mensch mit Phantasie,“ sagt er, „wird Shakespeares Manier gebunden finden, weil seine Einbildungskraft nicht an Zeit und Ort hängt. Shakespeare braucht die bequemen Stützen der Täuschung, des Orts

[1]) Lenz. IV., S. 216.
[2]) Lenz. VI., S. 217.

und der Zeit nicht. Sein Genie schafft sich selber Freiheit und überwindet alle Schwierigkeiten."

Merciers und Shakespeares Einfluss zeichnen sich immer mehr in Lenzens Werken. Weniger mit Mercier einig ist Lenz in seiner Praxis geworden. Mercier hat die Tragikomödie verworfen als eine gefährliche Mischgattung; Lenz hat sie in Deutschland zur Blüte gebracht, und hat sich die Aufgabe gestellt, das Komische mit dem Tragischen zu verbinden. Trotzdem stehen Lenzens Stücke unter dem starken Einfluss der Dramaturgie von Mercier und seinen Dramen. Rosanow hat auch in dieser Hinsicht Merciers Einfluss übertrieben, indem er vergisst, dass die ersten Stücke Lenzens einen persönlichen Grund hatten, und dass zum Beispiel „Der Hofmeister" eher unter dem Einfluss Rousseaus als unter dem von Mercier steht, dessen nähere Bekanntschaft er erst Ende 1773 machte. Es ist aber nicht zu zweifeln, dass die Tatsache, dass Lenz alle Schichten der Gesellschaft auf die „Brätter" brachte, und dass er später in den „Soldaten" und in den kleineren Stücken, wie „Die beiden Alten", das Sittlich-moralische mehr in den Vordergrund rückte, ein Zeichen des tiefen Eindruckes ist, den mit der Zeit Merciers Ideen auf ihn machten.

Ein Brief, den Lenz im Juli 1775 aus Strassburg an Sophie v. La Roche schrieb, zeigt uns deutlich, wie sehr er damals unter Merciers Einfluss stand. In diesem Brief sagt Lenz, dass „seine Bemühungen dahin gehen würden, die Stände darzustellen, wie sie seien, nicht wie sie Personen aus einer höheren Sphäre sich vorstellen." Dasselbe verlangt auch Mercier vom dramatischen Dichter: die Wirklichkeit so, wie sie ist, wiederzugeben. Weiter erklärt Lenz, dass „sein Publikum das ganze Volk sei", und sagt auch, warum er für den Pöbel schreiben muss. „Doch bitte ich Sie sehr zu bedenken, gnädige Frau! . . . dass ich den Pöbel so wenig ausschliesen kann, als Personen von Geschmack und Erziehung, und dass der gemeine Mann mit der Hässlichkeit seiner Regungen des Lasters nicht so bekannt ist, sondern ihm anschaulich gemacht werden muss, wo sie hinausführen. Auch sind dergleichen Sachen wirklich in der Natur; leider können sie nur in der Vorstellung nicht gefallen, und sollen's auch nicht. Ich will aber nichts, als dem Verderbnis der Sitten entgegen arbeiten, das von den glänzenden zu den niedrigen Ständen hinab schleicht, und wogegen diese die Hilfsmittel nicht haben können als jene."[1])

Lenz will also, wie Mercier, die Laster in ihrer ganzen Roheit schildern, und will dadurch die niedrigen Stände vor der Verderbnis der Sitten hüten. Er fühlt sich als Gesetzgeber und moralischer Reformator und sein Theater wird dadurch nicht nur eine Sittenschule, wie sie Diderot fordert, sondern ein Gerichtshof, ein Tempel der Tugend.

Ueber Entlehnungen und Einflüsse von Merciers dramatischen Werken kann hier nicht länger gesprochen werden. Es ist aber

[1]) Briefe von und an Lenz. Herausgegeben v. K. Freye u. W. Stammler. I. S. 115.

zweifelhaft, ob Lenz die Stoffe und Charaktere seiner Stücke von Mercier nehmen musste, da er selbst ein genügend reiches Leben hatte, um seine eigenen Erlebnisse und Enttäuschungen auf die Bühne zu bringen, und um sich dadurch in der Praxis von seiner Theorie zu entfernen, die bei den Franzosen eben den starken persönlichen Charakter tadelte. Lenz war auch in seinen Dramen ein Lyriker, der überall seine Schmerzen zum Ausdruck bringen musste.

Um aber zu zeigen, wie wach in seinem Gedächtnis Merciers Werke sind, muss ich hervorheben, dass das erste Mal, als er ein bürgerliches Drama mit fremdem Stoff schaffen will, er sich an Mercier wendet, der ihm manche Szene und manchen Charakter liefert.[1])

Das letzte Mal, dass Lenz seine dramaturgischen Ideen darlegt, ist nach den Angriffen gegen sein Drama „Der neue Menoza". In den „Frankfurter Anzeigen" vom 11. Juli 1775 nimmt Lenz wieder das Wort, um in einer Selbstrezension sein Theater und seine Ideen zu verteidigen. Hier kommen wieder Merciers Ansichten zum Vorschein. Wie Mercier ist er der Meinung, dass die Komödie keine Vorstellung sei, die bloss Lachen erregt, sondern eine Vorstellung für jedermann, und wie Mercier betont er, dass die Komödie das Gemälde der menschlichen Gesellschaft sei.

Lenz spricht hier das erste Mal die Meinung aus, dass das Theater einen grossen Einfluss auf die Nation haben müsse, und dass den dramatischen Dichter deswegen, gleich wie Mercier, nur die

---

[1]) So ist es der Fall mit dem Drama „Die beiden Alten", dessen Stoff Lenz einer Zeitungsnotiz entnahm, und in welchem Situationen und Gestalten aus Merciers „Jenneval" zu finden sind. Auch Rosanow ist der Meinung, dass man in diesem Stück den Höhepunkt von Merciers Einfluss findet, gibt aber als Vorbild für Lenz das Drama „Nathalie". Nicht nur die Charaktere und die Situationen hat Lenz aus dem „Jenneval" entlehnt, sondern auch die Namen. Die Heldin heisst bei Mercier Rosalie, bei Lenz Rosalinde. Die Schlusscenen der beiden Dramen sehen sich sehr ähnlich und können hier den Beweis für unsere Behauptung bringen.

Lenz: „Die beiden Alten".
(Lenz Werke. Bd. II. S. 246)

„St. Amand: (der mit einem Dolch in der Hand kommt).

Sie irren sich, Onkel, der Dolch ist für mich bestimmt, Ich komme noch vorher seine Verzeihung zu erhalten und alsdann mich zu strafen. Valentin hat mir gesagt, dass er Sie habe umbringen wollen; dass Sie ihn gerührt hätten, und dass Sie nun frei seien. Wissen Sie alles, ich hatte ihn diese Freveltat geheissen. Mein Gewissen erwachte, ich eilte ihm nach, er begegnete mir auf der Treppe, ich glaubte schon Ihr Blut an ihm kleben zu sehen und war im Begriff, es an ihm und mir zu rächen, als er mir alles erzählte. Er ist unschuldig, ich allein, ich unterwerfe mich

Mercier: „Jenneval".
(Seite 106 und 107)

„Jenneval (en se couvrant le front des deux mains).

Arrêtez . . . suspendez ces cris de joie. Frémissez tous de m'entendre. Je regrette vos louanges, je ne les mérite point. Frémissez, vous dis-je, d'horreur et de pitié, sachez qu'une larme de plus. j'étais un parricide , . . Ah, mon oncle! Cette main qui presse la vôtre avec tendresse, cette même main qui a sauvé vos jours étoit à se plonger dans votre sang. Vous vous étonnez — Ah dieu! Vous n'avez pas vu cette femme en pleurs, prosternée à mes genoux, vous n'avez pas entendu ses accents. Vous ne concevez pas de quels traits elle a frappé mon cœur . . . Echauffé par ses

Ansicht des Publikums interessieren könne und nicht diejenige der Theaterzeitungen und Almanache.

Wie wir sehen, begegnet uns auch bei Lenz derselbe Hass und dieselbe Verachtung gegen die Kritiker, die wir in allen Werken Merciers treffen. Aber auch hier behält Lenz seinen Standpunkt bei, indem er sich auf viele Ideen Merciers stützt, aber gegen Mercier die Tragikomödie verteidigt.

Als der Zusammenbruch in Lenzens geistigem Leben eintritt, und als für ihn nachher die Zeit des Kampfes um das tägliche Brot kommt, und Lenz sich in Petersburg und Moskau fortwährend auf der Suche nach einem Amt befindet, verschwindet das Interesse für das Theater. Die Theologie, die Moral und die Pädagogik bilden seine Hauptbeschäftigung. Und wenn der Name Merciers noch einmal zum Vorschein kommt, so ist es nicht in einer dramaturgischen Schrift, sondern in seinen kleinen philosophischen und erzieherischen Aufsätzen.

---

allem, ich scheue den weltlichen Richter nicht, nur keinen zornigen Blick von Ihnen, mein Vater. Ich bin ein unnatürlicher Bösewicht, aber ich bin es nicht durch mich geworden, man hat mich dazu gemacht. Rosalinde war es, die durch ihre Schlangenzunge Gift wider meine ganze Familie in meine Seele strömte, sie ist gerettet, sie ist frei, ich will büssen dafür. (Wirft sich auf die Erde, weinend.) Lassen Sie mich binden, lassen Sie mich zum Richter schleppen, nur sagen Sie mir, dass Sie mir verzeihen können.

Obrist (der ihn aufrichtet). Betrogener Jüngling, stehe auf! Wenn dich meine Verzeihung nicht bessern kann, desto schlimmer für dich. Der Vater ist von jeher ein schlechter Richter gewesen. Komm an mein Herz zurück, das soll deine ganze Strafe sein. (Will ihn umarmen.)

St. Amand. Nein, lassen Sie mich hier im Staube liegen bleiben und Sie anbeten, gar zu grossmütiger Vater."

cris, excité par ses larmes, plein du poison dont elle m'avait ennivré j'allois . . .

M. Ducrone. Mon neveu, ne t'exagère point à toi-même ta propre faiblesse.

Jenneval. Non, je dois tout révéler, mon âme, hors d'elle même, alloit embrasser le crime. J'adorais Rosalie, vous l'aviez persécutée. Homme imprudent et cruel, vous ignoriez donc cet ascendant terrible, cette fièvre des passions, ce délire d'un cœur réduit au désespoir et ce qu'il peut entreprendre à la voix d'une femme. Ah, souvenez-vous de mon père, il ne fut jamais inexorable, il eut cédé aux larmes de son fils, il l'eut plaint dans sa funeste passion, il eut connu la pitié, il eut adouci des maux. Pardonnez-moi ces reproches, j'ai combattu, j'ai triomphé, j'ai été plus tendre, plus humain, plus sensible que vous: mais du moins sentez un remord salutaire . . . Apprenez que j'ai vu un moment où ne voyant plus en vous qu'un inflexible ennemi, j'allois vous assassiner! Le ciel.

M. Ducrone. Mon cher neveu, nous ne nous sommes point encore embrassés."

Kapitel III.

Maximilian Klinger und Mercier.

Der feurige, kräftige Dichter, von dem Goethe in Weimar prophezeite, „dass er zum General geboren sei", fand in seiner Schaffenswut und bei seinem stürmischen Leben keine Zeit, über das Wesen des Theaters und seine Bedeutung nachzudenken und zu schreiben. Von einer dramaturgischen Tätigkeit als Rezensent oder als Verteidiger seines Theaters kann bei Maximilian Klinger kaum die Rede sein. Dadurch unterscheidet er sich vom Polemiker Lenz, vom Rezensenten Wagner und von dem allseitigen Goethe. Er ist ein Genie im wahren Sinn des Wortes: kräftig und stürmisch, lebensfroh und genussdurstig, ein Mensch, der ein heisses, abenteuerliches Leben der Vertiefung in die Aristotelischen Kunstgesetze vorzog. Sein Schaffen entspross seiner Liebe zum Leben und zu grossen Taten, und seine Helden verachten alle das Denken und Vernünfteln, und lassen sich von dem Sturm der Leidenschaften ins Glück oder Verderben führen. Bei keinem Stürmer fällt die Verworrenheit der Gefühle und der Hass gegen jedes System so auf wie bei Klinger. In allen seinen Werken, von den ersten Dramen bis zu seinen „Betrachtungen", empfindet man diese Abneigung gegen das kalte und theoretische Denken.[1])

Im „Leidenden Weib" wirft Franz mit Verachtung die Bücher von sich mit den Worten: „Weg, Quark alles. Der nächste Weg zum Narren zu werden, ist, sich ein System bauen zu wollen."[2]) Die „Betrachtungen", die Klinger in späteren und ruhigeren Jahren geschrieben hat, sind ein Durcheinander von allerlei moralischen und künstlerischen Fragen und bilden eine interessantes, aber uneinheitliches Mosaik.

Als reizbare, sinnliche Natur konnte er aber stärker die Eindrücke fremder Einflüsse empfinden, wie schon sein Biograph bemerkt hat, aber nur die Eindrücke ganz grosser und bedeutender Geister. Eine Kraftnatur wie Klinger, ein Halbgott, wie er sich fühlte, hatte nur einige grosse Götter, vor denen er sich beugte, und er verachtete dementsprechend die bunte Welt der Satelliten. „Lasst mir meinen Shakespeare und Homer", sagt er, „wir bleiben zusammen

[1]) Erich Schmidt. Lenz und Klinger. S. 77.
[2]) Das leidende Weib. Bong & Co. Bd. 3—4, S. 35.

bis in Tod."[1]) Neben Shakespeare waren es Goethe und Rousseau, die als heilige Vorbilder, als unerreichbare Grössen ihm vorschwebten. Von Rousseau bekam der junge Klinger seine Liebe zur Natur, zur Freiheit und zu den wilden, zügellosen Menschen; und von Shakespeare die Form seines dramatischen Schaffens, eine Form, die er niemals, solange er als Dramatiker tätig war, ganz verlassen sollte. Neben diesen Einflüssen, die von der literarischen Kritik gewürdigt wurden, ist es schwer, in seinem dramatischen Schaffen noch andere zu finden. Lenz und Diderot lenkten ihn jedoch von der rein Shakespearschen Art ab, und Mercier wird auch seinen Anteil gehabt haben.

Dass Klinger Mercier gekannt und richtig gewürdigt hat, habe ich schon im zweiten Kapitel dieser Arbeit gezeigt, indem ich auf eine Stelle seiner „Betrachtungen" hinwies.[2]) Für Klinger war Mercier eher ein „deutscher als ein französischer Schriftsteller", denn seine Werke entsprachen eher dem Geschmack des damaligen deutschen Publikums. Klinger urteilte gewiss auch nach seinem eigenen Geschmack, denn das Patriotische, Moralische und Kühne, das Merciers Werk charakterisiert, hat sicherlich dem jungen Klinger nicht missfallen. Er konnte einen so treuen Anhänger Rousseaus, wie Mereier es war, nur achten. Was er aber weniger bei diesem schätzen konnte, war der ruhige, süsse, weinerliche Verlauf seiner Dramen. Klingers Tragödien sind Ritterstücke im wahren Sinn des Wortes, Merciers Dramen aber tendenziöse Rührstücke. Der Unterschied zwischen den beiden Schriftstellern liegt eben darin, dass der Deutsche ein Mensch von freiem Gefühl und impulsiven Leidenschaften ist, der Franzose dagegen ein weinerlicher Moralist. Berührungspunkte gibt es jedoch in ihrer allgemeinen Auffassung des Theaters. Sowohl der eine als auch der andere wollen ein nationales und erzieherisches Theater, und der Tyrannenhass, der für Mercier Hauptzweck eines Dramatikers ist, bildet den Stoff der meisten Klingerschen Trauerspiele. Merciers Dramaturgie konnte für Klinger in seinem Abscheu gegen die Tyrannen nur förderlich wirken, ohne dass sie eigentlich direkt diese Richtung bei Klinger veranlasst hätte. Auch Klinger, wie die andern Stürmer, fand in Merciers Abhandlung seine eigenen Anschauungen wieder.

Eine Dramaturgie wie jene Merciers, die alle revolutionären Gährungen der neuen Aesthetik in sich einschloss, konnte in doppelter Hinsicht ihre Wirkung ausüben: einmal auf Klingers dramatische Theorien und dann auf sein dramatisches Schaffen. Obschon eine philologische Untersuchung — wie gesagt — kaum möglich ist, werde ich versuchen, die Annäherungspunkte, die Aehnlichkeiten und die direkten Anlehnungen zu erörtern.

Vom jungen Klinger besitzen wir nur zwei Aufsätze, wo er seine Meinung über das Wesen des Theaters ausspricht: den Brief

[1]) Das leidende Weib. Bong & Co. Bd. 3—4, S. 35.
[2]) Werke. Bd. 12. No. 482. S. 73.

an Deinet, den Verleger der „Frankfurter gelehrten Anzeigen",[1]) und die Vorrede zu seinem „Theater" von 1786,[2]) welche ihn uns aber zu Beginn eines neuen Lebensabschnittes zeigt.

Kurz nach dem Erscheinen des „Leidenden Weibes" verkaufte man im Buchhandel eine Pasquille, die „Frohe Frau", eine schlechte Parodie des Klinger'schen Trauerspiels, dessen Verfasser wahrscheinlich ein Student der Theologie in Giessen war.[3]) Klinger sah sich verpflichtet, dem Verfasser dieser Schrift eine Antwort zu geben und sich gegenüber seinen Lesern zu rechtfertigen. Ein Theoretisieren kennt er auch in diesem Antwortbrief nicht. Es ist mehr eine öffentliche Anklage gegen den anonymen Verleumder als eine kritische Auseinandersetzung seiner dramaturgischen Anschauungen. Nur kurz am Schluss dieses Briefes sagt Klinger, was er mit seinem Drama bezwecken wolle. „Ich wollte", schreibt er, „den Wert der Unschuld, das Heiligthum des Orts eines andern, meinen Lesern durch Beispiel und Handlung, nicht durch Geschwätz anschaulich machen. Ich wollte, dass sie das fühlen sollten und diese Lehre daraus ziehen: wie sehr sich Verlust desselben und Beschimpfung desselben durch Reue und Strafe räche. Könnt ich das nicht, so ist mein Vermögen schuld und keine böse Absicht. Diese konnte mir nur der beilegen, der mich liest mit dem Vorsatz, eine Pasquille auf mich zu schreiben. Hätt ich dieser heiligen Begriffe, die mir so nah am Herzen liegen, gespottet, die Verbrecher mit ihrem Laster triumphierend und über die Tugend spottend von der Bühne weggehen lassen, so hätt ich an ihrem Verbrechen Theil genommen und verdient, dass jeder einen Stein aufhübe und nach mir würfe . . ."[4]) Klinger wollte also ein richtiges Tendenzdrama im Sinne Diderots und Merciers schreiben, ein Drama, das das Laster durch Reue und Strafe zum Scheitern bringen sollte. Wie Mercier hat auch Klinger eine beinahe religiöse Auffassung vom Theater, welches über die „heiligen Begriffe" der Tugend nicht spotten darf, und wie Mercier will er die Laster im Kampf mit der Tugend nicht „triumphieren" lassen. Klinger fühlt sich also als „Gesetzgeber" im Sinne Merciers, der sich verpflichtet fühlt, die Bühne als einen Tempel der Moral und der Gerechtigkeit zu betrachten. Was das Drama selbst anbelangt, so entspricht es gänzlich dieser Theorie. Die Kritik hat allgemein nur Lenzens Einfluss im „Leidenden Weib" gesehen. Ich glaube aber, dass Klinger in ebendemselben Jahr (1775), in welchem er an seinem Drama schrieb, und in welchem Mercier seine höchsten Erfolge in Deutschland verzeichnete, von dem letzteren beeinflusst wurde. Denn das Stück ist ein soziales Tendenzdrama, in dem anschaulich der Kampf zwischen Laster und Tugend gezeichnet wird, es ist eine Satire ge-

[1]) Max Rieger: Klinger im Sturm und Drang. S. 377 ff.
[2]) Maximilian Klinger: Theater, 4 Bände. Riga 1786.
[3]) Max Rieger. Op. cit. S. 70 f.
[4]) Max Rieger. Op. cit. S. 378 f.

gen gewisse menschliche Schwächen und Verbrechen, wie sie im „Du Théâtre" gefordert wird, und wie sie Merciers Stücke als Vorbild erscheint. Eine bewusste Abhängigkeit und auffallende Anlehnungen sind jedoch nicht zu finden.

In seiner Vorrede zum „Theater" ist Klinger nicht mehr ganz der Stürmer und Dränger. Die Leidenschaften und der Enthusiasmus der ersten Jugend haben sich abgekühlt. Er betrachtet jetzt seine alten Stücke als „individuelle Gemälde einer jugendlichen Phantasie", die nicht mehr zu seiner neuen Denkart passen.[1]) Deshalb verspricht er auch für jedes einzelne Stück Erläuterungen, ohne aber später sein Versprechen zu halten.

Trotz dieser Art Ueberlegenheit und reifen Einsicht in die dramatische Kunst finden wir einige Ansichten, die nicht nur den alten Stürmer zeigen, sondern auch eine gewisse Nachwirkung von Merciers „Du Théâtre" verraten. Mercier, und so auch Lenz, tadelten den dramatischen Schriftsteller, der durch den Mund seiner Helden sprach, und dadurch seinen Charakter, seine Ansichten und seine Gefühle überall zum Vorschein kommen liess. Das war eben das, was Mercier bei gewissen französischen Klassikern missachtete, und das liebte auch Klinger bei Corneille nicht. Corneille hatte nicht in sich „den Geist, der zu Thaten führte", und deshalb wusste er nur „wohlgesetzte Reden nach den römischen Schriftstellern vorzudeclamieren" und „nie den Mann in seinem Fleisch und Bein, Nerven und Geist vorzuzaubern, wie Shakespeare in seinem Koriolan, Brutus und Kassius thut."[2]) Klinger zieht als echtes Genie die „wilden" Produkte der Sturm- und Drangperiode den Nachahmungen französischer Stücke vor. Wie Lessing, Goethe und Lenz, will er ein deutsches Nationaltheater haben. Er geht aber weiter als Lessing und Lenz, denn er verlangt die vollständige Befreiung des deutschen Theaters von fremden Einflüssen, sogar vom englischen. „Warum soll unser Theater", schreibt er, „auf französische Form gemodelt seyn, da wir Deutsche sind und der Galanteriekram, wovon Racines Helden strotzen, unserem Charakter so fremd ist? Warum auf englische, da wir so fern von der sprudelnden Laune dieser Insulaner sind?"[3]) Der deutsche Dramatiker soll „in das Herz des deutschen Volkes greifen" und auf „die galanten Griechen und Römer der Franzosen" verzichten.[4]) Der Weg ist schwer, muss aber versucht werden.

Diese nationale Auffassung des Theaters, diese kühne aesthetische Verurteilung der französischen Trauerspiele, diese Antipathie gegen Racine und seine Liebestragödien erinnern viel zu sehr an die starken Angriffe des „Du Théâtre", als dass man gewisse Anlehnungen und Reminiszensen verkennen könnte.

[1]) Theater. Bd. I., S. 2.
[2]) Theater. Bd. I, S. 6.
[3]) Theater. Bd. I., S. 8.
[4]) Theater. Bd. I., S. 9.

Dass Klinger den französischen Dramaturgen gekannt und geschätzt hat, ist des weiteren auch aus mancher Komödie zu ersehen, die ganz nach den Vorschriften Merciers verfasst ist. Ein einziges Beispiel wird genügen, um deutlich diese Anlehnung zu beweisen. „Die falschen Spieler" wurden geschrieben, nachdem Klinger seine Theaterstellung bei Seyler verlassen hatte, also nachdem er gewiss mit den meisten Dramen Merciers und mit dessen Dramaturgie in der Wagnerschen Uebersetzung bekannt geworden war. Schon der Stoff, eine Satire gegen die Schwindler und gegen das Kartenspiel, entspricht dem Geschmack und den Vorschriften Merciers. Der französische Dramaturg empfahl mit Vorliebe dem kommenden Dramatiker, in seinen Werken als Richter und Gesetzgeber aller menschlichen Laster und Verbrechen aufzutreten. Der ethische Zug im Klingerschen Theater wäre zwar schon durch seine eigene tugendhafte Veranlagung, oder auch durch frühere starke Einflüsse, wie diejenigen Diderots und Lessings, zu erklären. Was aber in diesem Stück besonders auffällt, ist die neue Technik der Komödie, die Art, wie Klinger, vom Ritterleben einen Augenblick befreit, in die nächste Gegenwart greift, der Versuch, ein bürgerliches Familienleben zu schildern und die Folgen, welche die Unsittlichkeit für eine ehrliche Familie haben kann. Selbstverständlich gibt es auch hier scharf gezeichnete Charaktere, jedoch ist es nicht mehr ein stark ausgeprägter Charakter, wie in den alten Tragödien, der die Handlung leitet, sondern die Handlung entspringt aus unverhofften Begebenheiten und Vorgängen. So und nicht anders hat auch Mercier — wie schon gezeigt ist — die Komödie aufgefasst. Aber auch die Gestalten erinnern an manche aus den Dramen Merciers. Der alte Stahl sieht allgemein dem guten, charakterschwachen Vater in Merciers Dramen ähnlich, der immerfort zwischen Pflicht und Vaterliebe schwankt; und Juliette erinnert an die naiven und liebenden Frauengestalten des Franzosen. Die ganze Handlung stützt sich auf die Familienliebe und das Pflichtgefühl der Helden, wie man sie in unzähligen Stücken Merciers trifft.

Mit Klingers Abreise nach Russland hört für ihn die Gährungsperiode auf. Die späteren Stücke entfernen sich von der alten Sturm- und Drangschablone, und sie gehen alle einen goldenen Mittelweg zwischen der alten und der neuen Richtung. Rousseau, Goethe und Shakespeare bleiben immer noch die geachteten Vorbilder, die alten Eindrücke und Nachklänge aber verblassen allmählich im neuen Wirkungskreis.

Wie man aus dieser kurzen Betrachtung ersieht, hat Klinger Mercier gekannt und gewürdigt. Die Annäherungspunkte, die zwischen ihnen bestanden, haben ihre Wirkung auf Klinger nicht verfehlt. Jedenfalls aber kann man bei Klinger nicht von einem starken und bewussten Einfluss sprechen, sondern nur von leichten Nachklängen und Anlehnungen, wie sie bei einer sensiblen und empfänglichen Natur unschwer möglich waren.

Schlussbetrachtung.

Um den Einfluss von Merciers „Du Théâtre" auf den deutschen Sturm und Drang feststellen zu können, war es nötig, Merciers Verdienste um die Entwicklung des französischen Dramas auseinanderzusetzen. Darum versuchte ich im ersten Teil dieser Arbeit, Merciers Ideen über das Theater zu prüfen und die Neuerungen, die ihm die Theorie des Dramas verdankt, hervorzuheben. Nach einer genauen Untersuchung erscheint Merciers Dramaturgie sowohl als eine negative, wie auch als eine positive Poetik. Sie ist nicht nur ein grosser Angriff gegen die französische Tragödie, sondern auch eine Anklageschrift gegen Racine und Molière. Mercier will ein Theater, das das ganze Universum umfassen soll, ein Theater für die Menge. Die Bühne ist ihm Richterstuhl und Kampfarena, sie ist ihm eine moralische Anstalt, von wo aus dem Volke gepredigt wird. Die ethische Auffassung vom Theater steigert sich bei Mercier bis zur religiösen und mystischen Schwärmerei. Der Dichter ist von Gott gesalbt, er ist freies, schaffendes Genie, das keine Regeln und Kunstgesetze kennt. Er ist Kämpfer der politischen Freiheit und Moral und Verkünder der Gerechtigkeit. Das rein Künstlerische und Formelle tritt in diesem Werk in den Hintergrund, da die soziale und politische Seite des Theaters für Mercier das Wesentliche bedeutet. Darum ist Merciers Drama ein Familien- und Gesellschaftsbild, darum ist es eine Predigt und eine Sittenlehre. Mercier verwirft die blutigen Szenen der Tragödie, sowie auch das Verlachen in der Charakterkomödie. Das Drama bessert und belehrt durch rührende Situationen, die Komödie durch die scharfe Schilderung der Laster. Den Stoff findet der Dichter in der Natur, nicht in sich selbst und nicht in den Tragödien der Alten. Als Vorbilder dienen ihm Shakespeare mit seiner bunten Welt und Diderot mit seinen moralisierenden Rührstücken. Naturalismus, Genielehre, Verachtung der Kunstgesetze und der französischen Tragödie, Religiosität, ethische und soziale Tendenz, charakterisieren diese vorromantische Dramaturgie.

Mercier kann deshalb für einen französischen Stürmer und Dränger gelten, und es ist kein Wunder, dass ihn die deutschen Genies zu ihrem Lieblingsautor machten. Das „Du Théâtre" wurde durch Wagners Uebersetzung dem deutschen Publikum bekannt, und der Uebersetzer selbst blieb sein ganzes Leben lang ein treuer Anhänger des französischen Dramaturgen. Nicht nur in seinen polemischen Schriften, nicht nur in den Briefen über die Seylersche Gesellschaft und in den Rezensionen Wagners herrschen Merciers Geist und Lehre, sondern auch in seinen Dramen.

Schwieriger zu behandeln war der Fall Lenz. Bei diesem konnte allerdings verfolgt werden, wie Merciers Einfluss mit dem Erscheinungsjahr des „Du Théâtre“ beginnt und in steigender Weise bis zum Tage von Lenzens Umnachtung dauert. In erster Linie kamen die „Anmerkungen über das Theater“ in Betracht. Da die falschen Schlüsse eines Rosanow versagten, konnte man keine wörtlichen Uebereinstimmungen nachweisen, sondern nur gedankliche Aehnlichkeiten zwischen Mercier und Lenz. Diese Gedanken konnten nur zum Teil einen Einfluss wahrscheinlich machen, weil die meisten auch bei Rousseau, Diderot, Goethe, und Herder vorkommen. Mit Mercier hat Lenz den Hass gegen den französischen Klassizismus, die religiöse Auffassung des Theaters, die Erklärung des griechischen Theaters, die Vorliebe für das nationale und historische Drama, die Stellung zu Shakespeare und die Theorie der Komödie gemein. Aber selbst die drei letzten Gedankenreihen erwiesen uns den Einfluss Merciers nur als wahrscheinlich, mit Bestimmtheit konnte eine Anlehnung Lenzens an Mercier nirgends nachgewiesen werden. Diese gedanklichen Uebereinstimmungen finden sich alle in der „Schlussanmerkung“, in den einleitenden Worten und in der dritten „Anmerkung“, so dass die Chronologie Th. Friedrichs durch unsere Untersuchung an Wahrscheinlichkeit gewonnen hat. In Lenzens späteren dramaturgischen Aufsätzen und Briefen, sowie in manchem seiner Dramen, konnten Anlehnungen an Mercier nachgewiesen werden.

Bei Klinger dagegen ist ein Einfluss schwer nachweisbar, und nur hie und da eine schnelle Lektüre Merciers zu erkennen.

Jedenfalls aber hat unsere Arbeit den Beweis erbracht, dass die deutschen Stürmer und Dränger, neben Rousseau und Diderot, auch Mercier gewürdigt haben, und dass auch ein Durchschnittsdichter wie er, wenn er einen neuen Geist und eine neue Strömung verkündete, auf talentvolle und originelle Dichter einen Einfluss auszuüben vermochte.

Curriculum Vitæ.

Ich bin am 8. November 1892 in Botoschani (Rumänien) als dritter Sohn des Architekten und Gutsbesitzers Alexander Saint-Georges und seiner Gattin Maria Stroici geboren und habe meinen ersten Unterricht im Hause meiner Eltern von einem rumänischen Lehrer und einer deutschen Gouvernante erhalten. So beherrschte ich schon in frühester Jugend die deutsche Sprache und konnte leicht mit der deutschen Literatur vertraut werden. Nach dem Tode meines Vaters im Jahre 1904 besuchte ich das Gymnasium meiner Vaterstadt, das ich auch im Jahre 1912 absolvierte. Im September desselben Jahres reiste ich nach Leipzig, um mich als Student an der philosophischen Fakultät immatriculieren zu lassen und studierte hier während vier Semestern deutsche und französische Philologie und Philosophie. Ich belegte Vorlesungen und Seminarien bei den Professoren Köster, Sievers, Holz, Witkowski, BirschHirschfeld, Weigand, Wundt, Volkelt und Lamprecht. Bei Ausbruch des Krieges im Jahre 1914 musste ich Deutschland verlassen. Im Oktober 1915 liess ich mich an der Universität Jassy immatriculieren, wo ich auch im Juni 1916 das Licenzexamen für deutsche Philologie mit dem Prædikate „magna cum laude" bestand. Im August, als der Krieg zwischen Rumänien und den Zentralmächten ausbrach, rückte ich ein, weilte sechs Monate in der Militärschule in Jassy und ging dann im April 1917 als Leutnant der Artillerie ins Feld, wo ich als Sektionschef in der 3. Batterie des 4. Artillerieregimentes zu Fuss an den blutigen Kämpfen am Sereth und bei Oithuz teilnahm. Erst im Frühjahr 1918, nach dem Frieden von Bukarest, konnte ich zu meinen literarischen und wissenschaftlichen Beschäftigungen zurückkehren.

Als sich mir dann die Möglichkeit bot, meine unterbrochenen Studien zu vollenden, reiste ich im April 1919 in die Schweiz, um an der Universität Basel endlich mein Doktorexamen in deutscher Sprache und Literatur zu machen. Ich studierte vier Semester deutsche und französische Sprache und Literatur nebst Philosophie und belegte auch Vorlesungen und Seminarien bei den Professoren F. Zinkernagel, E. Hoffmann-Krayer, E. Tappolet und K. Joël. Während meines ganzen Aufenthaltes in der Schweiz wirkte ich als Redakteur am rumänischen Pressebureau in Bern.